
د. محمد بوعزة
مكتبة
الأدب
المغربي
حوارية الخطاب الروائي
التعدد اللغوي والبوليفونية

حوارية الخطاب الروائي

- التعدد اللغوي والبوليفونية

الكتاب : **حوارية الخطاب الروائي**

التعدد اللغوي والبوليفونية

تأليف : **محمد بوعزة**

المدير المسؤول : **رضا عوض**

رؤية للنشر والتوزيع

القاهرة : 012/3529628

8 ش البطل أحمد عبد العزيز – عابدين

تقاطع ش شريف مع رشدي

Email: Roueya@hotmail.com

فاكس : 25754123 (202) +

هاتف : 23953150 (202) +

الإخراج الداخلي : **حسين جبيل**

جمع وتنفيذ : **القسم الفني بالدار**

الطبعة الأولى : 2016

رقم الإيداع : 2015/27792

الترقيم الدولي : 978-977-499-200-1

جميع الحقوق محفوظة لــ رؤيــة

الإهـداء

إلى محمد الدرة شاهدًا وشهيدًا..

وإلى أمي وأبي وإخوتي..

والى ولدي جاسر وياسر..

تقديم

لقد كان ميخائيل باختين (1975-1895) ظاهرة متميـزة في حقل الثقافة السوفيتية خلال هذا القرن تجسدت في كتابات فرضت نفسها رغم ما عرفته من انقطاعات والتباسـات، وخـصوصًا حـين تعمد باختين نفسه، في مراحل معينة من إخفـاء اسـمه وراء أسـماء أفراد من الجماعة التي عملت معه ضمن حلقة جدير بهـا أن تـسمى حلقة باختين، أسوة بجماعة الشكلانيين الروس أو جماعة بـراغ فـيما بعد. ولعل تميز فكر باختين آتٍ من مصدرين: من قوة تفكيره الذي يجسد حوارية حقيقية بين فروع العلوم (الفلسفة - علم الاجتماع - علم اللغة).

ومن الموقع الذي يحتله هذا التفكـير كفعـل تـصحيح لـشطط الشكلانيين وجمـود تحلـيلاتهم وتـسرع الفكـر الماركـسي في تفـسير النصوص الأدبية وغيرها، بحثًا عن علم بديل لهما قـادر عـلى فهـم خصوصية تلك النصوص واستيعابها.

ولقد تطلب ذلك من باختين الاستعانة بمفاهيم مستخلصة من العلوم البحتة أيضًا، وتطويعها بحسب الضرورة والفعالية لاستنطاق النصوص باعتبارها «بناء» لغويًا يستدعي توسيعًا لعلم اللغة حتى يكون عملًا شاملًا محيطًا تلتقي فيه كل النصوص، وتبوح بأسرارها الاجتماعية، وتتيح إمكانية تأريخها بطريقة أعمق غير وحيدة البعد يمتزج فيها الأدبي والمعرفي والسوسيولوجي والنفسي، وترشح أيديولوجيته من داخله لا من إسقاطات وهمية مسبقة.

ومن أجل ذلك، وخصوصًا بصدد النص الروائي، جعل باختين مشروعه فعل اختبار وتنظير في الآن نفسه، وتجهز بالمفاهيم الكفيلة بتوصيف «الحوارية» التي تطبع النص الروائي وتعكس تحولاته وميله إلى الإبداعية عبر استغلال ممكنات الكلام والثقافة.

وهنا نستطيع القول إن أهم المفاهيم التي تجهز بها باختين هي

المفاهيم التي حملها البحث الذي بين أيدينا، مثل تعدد اللغات والأصوات والهجانة والحوارية والكرنوطوب والتناص... إلخ.

وهي مفاهيم لم يرد باختين أن يصل بها درجة التنظير المطلق، ولا أيضًا أن يقع في عذر النسبية؛ وإنما وصل بها إلى الحد الذي تصبح فيه معقولة ومحققة للمقبولية، أي كفعل فهم مبرر بقوة البناء النصي نفسه.

لذا – وكما وضح الباحث محمد بوعزة ذلك – علينا أن نحذر من جعل مفاهيم باختين مفاهيم معيارية حاملة لقيمة معينة، بمعنى ليس هناك موجب من داخل فكر باختين واستراتيجية هذا الفكر، لكي نقول إن الرواية النموذج هي التي يشتغل فيها تعدد اللغات والأصوات والتناص، أو أنها بسبب ذلك تملك قيمة بها تفضل غيرها، فقد يكون العكس هو الصحيح... على خلاف ما روجه بعض النقاد العرب الذين اطلعوا على فكر باختين، بدون وعي نقدي متريث.

ومن حسن الحظ أن الباحث محمد بوعزة قد استخلص لنفسه هذا من خلال جلسات الحوار معه، إضافة إلى ثقته في نفسه، التي خولته اقتحام موضوعات إشكالية وهو في بداية حياته العلمية، ومكنته من بلوغ مستوى مقنع ومشكور، على أمل أن يستمر في ملاحقة تفكير باختين بالبحث والمناقشة من أجل بلورة وعي نقدي مطلوب في كل الباحثين والقراء معًا.

د. محمد الدغمومي

الفصل

الأول

1

قضايا أسلوبية الرواية

اللغة هي أول عناصر الأدب[1]، يقول «جوركي». ولقد أصبح من البداهة التأكيد على أن تحقق النص الأدبي إنما يتم باللغة وعبرها، وأن الأثر الأدبي لا يدرك إلا من خلال لغته، لدرجة يمكننا القول بأن التاريخ الحقيقي للأدب هو تاريخ التغيرات في أنماط اللغة.

وإذا كانت اللغة مثلما قال: «محيي الدين بن عربي» في وصف العربية، بحر لا شاطئ له، فإن البحث في اللغة شاسع لا تحده أمداء، إذ يمكننا أن نقارب موضوع اللغة من منظورات عديدة. لذلك غدت اللغة في الوقت الراهن بؤرة أساسية في التحليلات النفسية والاجتماعية واللسانية والسيميائية والأنثروبولوجية... إنها ببساطة مدار المعرفة الإنسانية. نتيجة لهذه المناهج المتعددة، فإن النظريات حول اللغة تنوعت وتباينت، بل إننا نعثر على هذا التباين

(1) تشيتشرين: الأفكار والأسلوب، ترجمة يوسف حلاق، دار الشؤون الثقافية، بغداد، غير مؤرخ، ص 21.

والتنوع حول اللغة داخل الحقل المعرفي الواحد، مثلما هو الشأن في الأدب.

وإذا كان من الشروط المنهجية والمعرفية لكل قراءة، أن تحدد مفاهيمها ولغتها الواصفة، فإننا نجد أنفسنا من هذه الزاوية مطالبين بتحديد زاوية اشتغالنا على اللغة.

ونبادر إلى القول بأن مرتكزنا النظري الأساسي في هذه الدراسة، هو شعرية «ميخائيل باختين»، القائمة على مفاهيم مركزية وهي التعدد اللغوي والحوارية وعلاقتها بالرواية المتعددة الأصوات.

وقبل أن نستكنه حدود كل مفهوم، سيكون من الدقة أن نعرض لبعض قضايا أسلوبية الرواية، لكي نتمكن من معرفة موقع «باختين» ضمن نظرية الرواية، ورصد الإسهامات والتجديدات التي حققها على مستوى البحث في الرواية من زاوية اللغة.

1 - النقد الأدبي وأسلوبية الرواية:

يكاد جل الباحثين في أسلوبية الرواية، يتفقون على القول بندرة الأبحاث في هذا الجانب الأساسي من نقد الرواية. وفي رواية وقت مبكر من هذا القرن اعترف «باختين»: «لم تبدأ دراسة الرواية دراسة أسلوبية إلا من وقت جد قصير، فكلاسيكية القرنين السابع عشر والثامن عشر لم تكن تعترف بالرواية جنسًا شرعيًا مستقلًا، بل كانت ترجعه إلى الأجناس البلاغية المختلطة»[1].

مع هذه القلة في الأبحاث الجادة في أسلوبية الرواية، ظلت هذه الأخيرة عرضة لمقاربات أيديولوجية. وقد يكون السبب في هيمنة هذا النوع من النقد الروائي، راجعًا إلى الرواية ذاتها، بحكم قدرتها على تصوير مظاهر الحياة، والإيهام «بحقيقة» و«واقعية» أحداثها. فقد ارتبطت البداية الفعلية الروائي في الغرب (انجلترا وفرنسا)، بما سيسميه مؤرخو الرواية «الواقعية»[2]، وكانت تعني مطابقة العمل الأدبي للواقع الذي يقلده.

إن ما يهمنا من هذه الالتفاتة التاريخية، هو كون هذه الواقعية، بالشكل الذي فهمت به آنذاك، ستساهم في تكريس النقد الأيديولوجي والأخلاقي الذي ينشغل بالمضامين الفكرية

---

(1) ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1988، ص: 230.

(2) أيان واط وآخرون: الأدب والواقع، ترجمة، محمد معتصم ع الجليل الأزدي، نشر ج. ج. تنسيفت، المغرب، ط1992/1، ص: 10.

والأخلاقية للرواية. فقد فهمت هذه الواقعية من لدن النقاد والروائيين فهمًا ملتبسًا ومضطربًا إذ كانت تعني ضرورة محاكاة الرواية لواقع الحياة، والتزام الروائي الصدق في تصوير الأحداث كما يعيشها في الواقع.

هذه الدلالات الملتبسة لمفهوم الواقعية على حد تعبير «أيان واط»:

«قامت في الواقع بإفساد العديد من الكتابات التاريخية والنقدية المتعلقة بالرواية[1]».

وفي التطورات اللاحقة للنقد الروائي الغربي حاولت الدراسات النقدية الحديثة ملامسة قضايا أسلوبية الرواية في ظل نظريات ستعرف بالأسلوبية والشعرية والبنيوية، إلا أن أهم ما يلاحظ على هذه النظريات هو إغراقها في نزعة شكلانية مجردة، أفضت إلى نتائج ضئيلة في موضوع أسلوبية الرواية، ولم يكن أحد ليتصور أن هذه النظريات البنيوية يمكن أن توجه إليها سهام النقد من داخلها. وبعد هذه المراجعة النقدية للمشروع البنيوي، سيدخل الفكر الغربي مرحلة ما بعد البنيوية، أي ما يعرف بالنظرية التفكيكية.

إذا كان هذا هو حال النقد الغربي باقتضاب، فما هي حالة النقد العربي في مبحث أسلوبية الرواية؟

---

(1) المرجع السابق، ص: 11.

من المفارقات الغريبة، أن صيرورة النقد العربي الحديث، تكاد تكون «صورة»[1] مكررة لصيرورة النقد الغربي. فما يحدث هناك في الغرب من تفاعلات نقدية وأدبية ينتقل إلى الوطن العربي، بعد أن تكون تلك التفاعلات النقدية قد خمدت وأصبحت من الإرث الماضي، وتولدت عنها مناهج نقدية ونظريات جديدة. لذلك فلا غرو، أن نجد المشهد النقدي العربي يفتقر إلى الدراسات الأسلوبية المعمقة في نقد الرواية. خصوصًا إذا وضعنا في الاعتبار حداثة الرواية في الحقل الثقافي العربي كجنس أدبي جديد أو مستحدث. فقد كان التحدي الصعب الذي جابه الروائيين العرب الأوائل، يكمن في كيفية نقل اللغة العربية من ذائقة الشعر إلى ذائقة الرواية، بما يعنيه ويقتضيه هذا النقل من تحويل جذري في الحساسية اللغوية وأشكال تلقي الرواية كنوع أدبي جديد. في هذا الإطار يقول «إحسان عبد القدوس» في رده على أحد النقاد الغرب: «أنتم لا تدركون العذاب الذي تحملناه لكي نكتب الرواية، كيف نحيل هذه اللغة المطلسمة المجمدة بلاغيًا، الساحرة، إلى تذويب حقيقي يقرب بها من لغة الحياة»[2]. ونستشف من هذه القولة، أن البلاغة العربية القديمة لا تقدم للمحلل أدوات وإجراءات ملموسة تساعده على دراسة أسلوبية الرواية بطريقة فعالة.

---

(1) إن عملية انتقال النظريات بفعل المثاقفة، تخضع لعمليات من التمثيل والانتقاء، انظر إدوارد سعيداً مجلة الكرمل، العدد 1982/ 9.

(2) إحسان عبد القدوس، مجلة آفاق، منشورات اتحاد كتاب المغرب، العدد 1990/ 2، ص: 144.

لكـل هـذه الاعتبـارات، ظـل النقـد العـربي أسـير المـنهج الأيديولوجي إلى حدود السبعينيات، وحتى الأبحاث التي حاولت ملامسة لغة الرواية، لم تخرج عن إطار البلاغـة التقليديـة، فراحـت تبحث في لغـة الروايـة عـن «روعـة الاسـتعارة» و«جـودة اللغـة» و«سلامة الأسلوب»، وغيرها من المفاهيم التي لم تكن لتقترب مـن خصوصية الأسلوب الروائي؛ بسبب تركيزها على مستوى الجملـة والعبارات، وإغفالها لبنية الرواية الكلية.

2- هيمنة أسلوبية الشعر على النقد الروائي:

أمام قلة الدراسات المتصلة بأسلوبية الروايـة، يواجـه المحلـل بتراكم نظري هائل حول أسلوبية الـشعر، إن الركـام الهائـل الـذي حظيت به اللغة في الـشعر، شـكل سـلطة نقديـة خطـرة، وجهـت الباحثين في لغة الرواية، وجعلتهم يقعون أسرى تصورات ومفاهيم تجذرت في حقل الشعر «كجنس أدبي» له قوانينه الأسـلوبية وآفاقـه التخييلية، التي تختلف بالضرورة عن الجنس الروائي.

ولعل من أخطر الأفكـار الأسـلوبية التـي وجـدت في الـشعر تجسيدها الأكمـل فكـرة «بيفـون»: «أمـا الأسـلوب فهـو الإنـسان عينـه»[1]. وقـد أدى هـذا التعريـف إلى الاهـتمام بشخـصية المبـدع وحالاته النفسية، وجعل البـاحثين يربطـون خـصائص الأسـلوب لدى المبدع بخواصه النفسية والمزاجية.

---

(1) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط 2/ 1982، ص: 67.

والحقيقة أن الشعر بحكم ارتباطه بذات الشاعر، خاصة الشعر الغنائي، كان مؤهلًا لأن تطبق عليه فكرة أن الأسلوب هو صورة للمبدع، دون إثارة مشاكل أسلوبية. إذ نجد هذه الفكرة تتردد لدى الدارسين المعاصرين، من ذلك ما تقوله الباحثة «هامبرجر»: «ففي القصيدة الغنائية يتكلم الشاعر نفسه»[1]. وأيضًا ما يقوله «رينيه ويليك» و«أوستين وارين»: «الشعر الغنائي هو شخص الشاعر ذاته»[2].

نستنتج من هذه الاستشهادات وغيرها، أن هذا التصور الذي يقول بوحدة الأسلوب في الشعر الغنائي، يرجع خصائص الأسلوب في القصيدة الغنائية إلى الشاعر نفسه، ويعقد مطابقة بسيطة بين الأسلوب الفني وذات المبدع.

وتترتب عن هذه المطابقة بين الأسلوب والمبدع، نتائج خطيرة على مستوى أسلوبية العمل الأدبي، وهي القول بأن خصائص الأسلوب واللغة ذات مظهر فردي، يحددها المبدع، باعتباره ذاتًا ملهمة ذات مواهب متميزة واستثنائية. الشيء الذي يفضي إلى السقوط في شرك بعض المفاهيم المثالية مثل: «العبقرية» و«الأصالة الفطرية» و«النبوغ الفردي»...

(1) رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، العدد: 110.

(2) رينيه ويليك وأوستين وارين: نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية، ط1981/2، ص: 239.

على العكس من ذلك، ووفق تصورنا، فإن إجراءات تخصيص الأسلوب ذات مظهر متعدد ومركب، لا ترجع إلى المبدع ذاته، بل تحددها الخصائص والسمات المتصلة بالأجناس الأدبية، وتساهم في بلورتها الحقب التاريخية بمجموع معارفها وأحداثها، كيف يتم إذن هذا التحديد والتبلور؟

مما لا شك فيه أن الخصائص والبنيات الجوهرية الكبرى لكل جنس أدبي من الأجناس، تنعكس على النسيج اللغوي له، وعلى اشتغال عناصره وأجزائه وفق قانون معين، مما يفرض على الدارس أن يراعي في بحثه الخصوصية النوعية لكل جنس أدبي. فالعلاقة بين الأسلوب والنوع الأدبي علاقة جدلية: النوع الأدبي يؤثر تأثيرًا عميقًا في الأسلوب، وهذا الأخير يفتح أمام النوع الأدبي آفاقًا جديدة، تسمح له بمواكبة التحولات الاستيطيقية والتاريخية، مما يعني تحديد النوع الأدبي لقدراته الفنية، وشحذ طاقته التعبيرية من أجل الاستمرار والتعايش، في ظل سياقات اجتماعية وأدبية متحولة باستمرار.

وقد بين كل من «رينيه ويليك» و«أوستين وارين» تأثير النوع الأدبي على التقاليد الأسلوبية. إذ يمكن أن نجد مثلاً، فروقًا شاسعة في الأساليب والأشكال اللغوية لدى مبدع يكتب في أكثر من جنس أدبي واحد. فلو افترضنا أن كاتبًا يبدع في جنس الرواية والشعر، فإنه من الطبيعي حين يكون بصدد إبداع رواية يكتب بأشكال وأساليب مختلفة عن تلك التي يكتب بها وهو بصدد إبداع قصيدة،

«فإذا تجاهلنا مثل هذه التمييزات، فإننا نشخص تشخيصًا عقيمًا أسلوب الكاتب، الذي ثقف عدة أنواع أدبية أو مر بتطوير شخصي طويل»[1].

إلى جانب تأثير النوع الأدبي، يتأثر الأسلوب ويتشبع بالتيارات الفلسفية والجمالية والفكرية التي يعاصرها المبدع، إذ غالبًا ما تتسرب الأصداء والتناغمات المتعلقة بالأفكار السائدة والمهيمنة في حقبة ما إلى ثقافة المبدع سواء بطريقة شعورية أو لا شعورية، فتنعكس على أسلوبه ونهجه في الكتابة، خصوصًا في وقتنا الراهن، الذي يتسم بتلاشي الحدود بين الأدب والفنون الأخرى، والعلوم الإنسانية من فلسفة واجتماع وعلم النفس... لهذا ينبغي أن ينطلق البحث الأسلوبي من اعتبار الأسلوب قالبًا مرنًا وذا قابلية للاحتكاك والتأثر بما يحدث في الأنماط الفكرية والفنون الأخرى من تطورات في مواد الإبداع وأدوات الرؤية. في هذا الإطار يصرح الباحث «تشيتشرين»: «إن دراسة الأسلوب مستحيلة دون الفهم الفلسفي لوحدة المضمون والشكل، ودون إيجاد الروابط التي تجمعه بالفنون الأخرى»[2].

فإذا ما أخذنا تجربة «نجيب محفوظ» الروائية عبر مسيرته الطويلة، نرصد لديه تنويعًا في أنساق الكتابة وأساليب اللغة، بحيث لا يمكن أن نقيده في اتجاه واحد في مجال الشكل الروائي. إن

---

(1) رينيه ويليك وأوستين وارين: نظرية الأدب، ص: 187.

(2) تشيتشرين: الأفكار والأسلوب ص: 24.

انفتاحه على التجديدات المتصلة بالتخيل الروائي، سواء على المستوى العربي أو العالمي، وأيضًا استجابته للتيارات الجمالية والأيديولوجية المتعاقبة، أضفى على إبداعه الروائي صفة التنوع والتجدد. وهكذا، طيلة هذه المسيرة الطويلة، فإن لغة «نجيب محفوظ» مرت بمستويات ومراحل من التبلور والتجدد سواء على مستوى المفردة أو الأسلوب أو الحوار، وذلك تبعًا للآفاق التخيلية المتعددة التي ارتادها «نجيب محفوظ»، فقد ظلت لغته تساير تحولاته الشكلية والتيماتية والسردية، الشيء الذي سمح لإبداعه الروائي والقصصي بمواكبة التقلبات والصراعات الاجتماعية.

ونجد أنفسنا مضطرين إلى التنبيه، أنه لا ينبغي أن يفهم من كلامنا، حين نربط خصائص الأسلوب بسمات النوع الأدبي وتأثيرات التيارات الجمالية والأيديولوجية، أننا نقيد حرية المبدع في التجديد، ونقمع رغبته المشروعة في التفرد والتميز عما هو سائد من أساليب، وأصبح جاهزًا، مطروحًا في الطريق بتعبير الجاحظ، فرغم «إكراهات» النوع الأدبي، وتأثيرات التيارات الأيديولوجية والجمالية، يبقى هناك هامش أبيض، يجدد فيه المبدع، ويتجاوز فيه أساليب النوع الأدبي، التي أصبحت تنتمي لإرثه الماضي، وذلك بفعل قانون «الانزياح» والتمرد على السائد. ولكن تجدر الإشارة هنا، إلى أن هذه الأساليب الجديدة المنزاحة عن الموروث والسائد، تصبح مع مرور الزمن، بفعل ما يسميه باختين «سيرورة التكريس»، من التقاليد الأسلوبية للنوع الأدبي، وتحظى بالقبول في

«مؤسسة النقد» بعدما كانت عرضة للرفض والمقاومة، وتشكل نشازًا على الذوق العام السائد.

يظهر من هذه الملاحظات والتوضيحات، أننا لا ننظر إلى النوع الأدبي، كنسق مغلق على نفسه، أو سلطة تعلو على طموحات المبدع، بل على العكس، ننظر إليه كنظام منفتح قابل للتجدد والتكيف مع المستجدات. ولهذا قلنا – سابقًا في ثنايا هذا البحث – بأن هناك علاقة جدلية بين الأسلوب والنوع الأدبي: فالنوع الأدبي، يؤثر في تحديد وتخصيص سمات الأسلوب، والأسلوب يساهم في تطوير النوع الأدبي، وجعله أكثر انفتاحًا على التغيرات والتجديدات الحاصلة في الفنون والعلوم، الشيء الذي يجعلنا نقول مع باختين: «أن الصنف الأدبي يولد من جديد ويتجدد في كل مرحلة من مراحل تطور الأدب وفي كل عمل أدبي فردي من هذا التصنيف. هنا بالذات تكمن حياة الصنف الأدبي»[1].

وما سقناه من توضيحات بخصوص تأثيرات النوع الأدبي، ينطبق على تأثيرات الأفكار الاستطيقية والتيارات الفكرية، التي تتغير وتتجدد باستمرار، بفعل خضوعها لقانون البدائل والقطائع المعرفية.

نتساءل الآن، ما علاقة هذا المبحث الذي عنوناه بـ«قضايا أسلوبية الرواية»، بأبحاث «باختين» في اللغة الروائية؟

---

(1) ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ترجمة نصيف التكريتي، ط 1986/1 دار توبقال، ص: 154.

الحقيقة أننا لن نجد صعوبة في تأكيد هذه العلاقة، و«باختين» نفسه، يوفر علينا مشقة وعناء البحث عن الجواب، حين يتكلم عما يسميه «بالأسلوبية التقليدية»، وينتقد طريقة معالجتها للغة الرواية.

هذه الأسلوبية التقليدية في تحليلها للغة الرواية، تنطلق من فكرة المطابقة بين الذات (المبدع) والأسلوب بطريقة بسيطة، دون مراعاة مشاكل الرواية كنوع أدبي له خصوصيته الأسلوبية والدلالية التي تختلف عن خصوصية الشعر. وفكرة المطابقة – هذه – هي التي حاولنا دحضها وبيان محدوديتها وثغراتها في تطبيقها على لغة الرواية، في مبحثنا المعنون بـ«قضايا أسلوبية الرواية»، ومن ثَمَّ فإن العلاقة منطقية بين هذا المبحث، وما سنعرضه من تصورات «لباختين» في اللغة الروائية.

3- الرواية والأسلوبية التقليدية:

يعدد «باختين» خمسة أنماط في التحليل الأسلوبي للغة الروائية هي:

1- يجري تحليل أدوار المؤلف في الرواية، أي كلمة المؤلف المباشرة فقط، من وجهة نظر التصويرية والتعبيرية الشعرية المألوفة، مثل الاستعارات والتشبيهات.

2- يتم استبدال التحليل الأسلوبي للرواية بوصفها كلًا فنيًّا بوصف ألسني محايد للغة الروائية.

3- تختار من لغة الروائي العناصر المميزة للاتجاه الفني الأدبي الذي ينتسب إليه الروائي (الاتجاه الرومانطيقي، الطبيعي، الانطباعي... إلخ).

4- يجري البحث في الرواية عما يعبر عن فردية المؤلف، أي تحلل لغة الرواية على أنها الأسلوب الفردي للغة الروائي.

5- تدرس الرواية على أنها جنس بلاغي، وتحلل طرقها من وجهة نظر فعاليتها البلاغية[1].

ينتقد «باختين» أنماط التحليل الأسلوبي الخمسة؛ لأنها – برأيه – تغفل ما يسميه «بأسلوبية الجنس الروائي»، ولا ترى في لغة الروائي وأسلوبه على أنهما لغة الرواية وأسلوبها باعتبارها جنسًا أدبيًا، بل تعالجهما بوصفهما تعبيرًا عن فردية المبدع أي الروائي، وإما بوصفها أسلوب اتجاه أدبي معين، وإما بوصفها ظاهرة اللغة الشرعية العامة. ولذلك فإن هذه الأنماط الخمسة من التحليل الأسلوبي تظل عاجزة عن كشف الخصائص الكلية والنوعية للجنس الروائي بمتطلباته الخاصة من اللغة.

وإذا كان الشعر، يستجيب لمثل هذه الأنماط من البحث الأسلوبي؛ فلأنه يفترض كنوع أدبي وحدة اللغة وحضور بصمات ذات الشاعر في أسلوبه ولغته. أما الرواية، فإنها تكسر مثل هذه الوحدة اللغوية، وتباعد بين الذات والأسلوب، على اعتبار أن

(1) ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ص: 231.

أسلوب الروائي إذا افترضنا أنه موجود، فإنه ليس إلا واحدًا من بين أساليب ولغات متعددة، ثم إن اللغة الروائية برأي «باختين» هي التفتيت الداخلي للغة، وتنوع اللغات الاجتماعية واختلاف الأصوات التي تتصادم داخلها.

وتلتقي المقاربة الأسلوبية التقليدية مع المقاربة اللسانية، التي لا تحتفظ في اللغة، إلا باللسان والشكل النحوي المجرد. لذلك فإن التطبيقات اللسانية على الأدب، لا تعد تحليلًا أسلوبيًا للأثر الأدبي؛ لأنها تظل متصلة بنسق اللغة بالمعنى السوسيري، ولا تتصل بنسق الأثر الأدبي كنوع أدبي له قواعد مغايرة لقواعد اللغة. وهذه ملاحظة أشار إليها أحد الأسلوبيين البنيويين المعاصرين وهو «ميكائيل ريفاتير»، حين اعترف نفسه بقصور التحليل اللساني في إبراز السمات الأسلوبية للأثر الأدبي، يقول: «إن تحليلاً لسانيًا خالصًا لنتاج أدبي ما، لا يمكنه أن يبرز إلا العناصر اللسانية»[1]. فالوقائع الأسلوبية، وإن كان لا يمكن ضبطها إلا داخل اللغة، فإنها تمتلك خصائص تميزها عن الوقائع اللسانية، وهذا الفرق الجوهري ينبغي أن يراعى في كل تحليل لساني للأدب. وقد بين أحد السوسيولوجيين المعاصرين، وهو بيير بورديو «أن مَن يهمل مسألة استعمالات اللغة، وبالتالي مشكلة الشروط الاجتماعية لاستخدام

---

(1) ميكائيل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب، ترجمة حميد لحمداني، منشورات دراسات سال 1993/ 1 ص: 17.

الكلمات، لابد وأن يظل طرحه لمسألة سلطة الكلمات ونفوذها طرحًا ساذجًا»[1].

تكمن إذن، أهمية «باختين» من الناحية الإبستيمية، في أنه لم يشق عصا الطاعة على الأسلوبية التقليدية والألسنية، إلا بعد أن استوعبهما وتشربهما، وأعاد قراءتهما قراءة نقدية وحوارية، الشيء الذي سمح له أن يقترح بديلًا أسلوبيًا جديدًا للغة الرواية، سماه «ما بعد علم اللغة» وهي «تلك الدراسة»، التي لم تتشكل بعد من خلال علوم محددة ومتميزة، وهي خاصة بتلك الجوانب من حياة الكلمة، التي تتجاوز – وهذا شرعي وقانوني تمامًا – حدود علم اللغة[2].

هذه الأسلوبية الجديدة المقترحة، تقطع الصلة مع الأسلوبية التقليدية، التي تظل عاجزة عن ملامسة الخصوصية النوعية للرواية، وعن إضاءة وحدتها الأسلوبية، والسبب راجع إلى كون مقولات ومفاهيم الأسلوبية التقليدية، تجذرت في حقل الأجناس الأحادية اللسان، مثل الملحمة والتراجيديا، وفي حقل الأجناس الشعرية بالمعنى الضيق، ومن ثم فإنها تفقد فعاليتها في محاولة تطبيقها على الرواية، التي تتكون من عناصر متعددة اللسان والأصوات والأساليب واللغات.

---

(1) بيير بورديو: الرمز والسلطة، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، ط 2 /1990، ص: 63.

(2) ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص: 265.

4- نحو أسلوبية جديدة للرواية :

على خلاف الأجناس المنولوجية، تتميز الرواية بطابع التعدد اللساني في اللغات والأساليب والأصوات. إذ يعثر فيها المحلل – برأي «باختين» – على بعض الوقائع الأسلوبية غير المتجانسة، التي توجد أحيانًا على مستويات لسانية مختلفة وخاضعة لقواعد لسانية متعددة.

ويسوق «باختين»، النماذج الجوهرية لتلك الوحدات التركيبية والأسلوبية المكونة لمختلف عناصر الوحدة الأسلوبية الكلية للرواية:

1- السرد المباشر الأدبي في مغايراته المتعددة الأشكال.

2- أسلبة مختلف أشكال السرد الشفوي والتقليدي أو المحكي المباشر.

3- أسلبة مختلف أشكال السرد المكتوب، المختلفة نصف الأدبية والمتداولة: الرسائل، المذكرات الخاصة، إلخ.

4- أشكال أدبية متنوعة من خطاب الكاتب، إلا أنها لا تدخل في إطار الفن الأدبي مثل: كتابات أخلاقية، وفلسفية، استقراءات عالمة، خطب بلاغية، أوصاف إثنوجرافية، عروض مختصرة.

5- خطابات الشخوص الروائية المتفردة أسلوبيًّا[1].

---

(1) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الأمان، ط2، ص: 32.

ولعل أول سؤال يتبادر إلى الذهن: كيف تتبنين وتتعالق هذه الوحدات المتعددة والمختلفة لسانيًّا فيما بينها، داخل الرواية؟

إن هذه الوحدات الأسلوبية غير المتجانسة، مدعوة عند دخولها إلى الرواية، لأن تنصهر وتكون نظامًا أدبيًا متناسقًا، يخضع لوحدة أسلوبية عليا، تقوم بدور العامل الناظم لكل هذه الوحدات الأسلوبية المتنوعة في بنية الرواية الكلية.

وتكمن الخصوصية الأسلوبية للرواية في تجميع وتنسيق تلك الوحدات الأسلوبية والمستقلة والمتنوعة في نظام أدبي، يسميه «باختين» «بالوحدة العليا للكل». ولا تعتبر هذه الوحدة الأسلوبية العليا، بالضرورة هي لغة الكاتب، كما أنه لا يمكن أن نطابق بينها وبين أية وحدة من الوحدات الأسلوبية التابعة لها. فهذه الوحدة العليا كما سبقت الإشارة، تنهض فقط بدور تنظيمي لهذه الوحدات المتنوعة يضفي عليها طابع الانسجام والتناسق، لذلك اصطلحنا على تسميتها بالعامل الناظم.

ولما كانت الرواية ملتقى أساليب متعددة، وبؤرة لغات متنوعة، فإن كل وحدة من وحداتها الأسلوبية المتعددة، تتحدد طبيعتها وخصائصها في ضوء الوحدات الأسلوبية التي تتمازج معها، أي في ضوء علاقة إضاءة متبادلة بينها. كما أن هذا الاشتغال العلائقي والوظيفي بين هذه الوحدات الأسلوبية المتعددة لا يكون في مستوى واحد، ومنفصلًا عن الأجزاء الأسلوبية الأخرى، ولكنه يكون جزءًا من حركة اشتغال الوحدة الأسلوبية (العامل الناظم)

العليا، مادامت هي القدرة المنظمة للأساليب المتعددة في الرواية. وهذه الوحدة العليا بحكم وظيفتها التنظيمية، هي أسلوب من طبيعة مخالفة للوحدات الأسلوبية المكونة للرواية «إنها على الأصح قوة مؤسلبة للأساليب»[1].

يظهر – إذن – أن هذه التعددية في الأساليب واللغات خاصية جوهرية في الجنس الروائي. وأمام هذه الحقيقة، فإن مقولات الأسلوبية التقليدية والألسنية غير قابلة للتطبيق على الخطاب الروائي «باعتباره ظاهرة اجتماعية: هو اجتماعي في مجموع مجالات وجوده وعناصره، ابتداء من الصورة السمعية ووصولًا إلى التصنيفات الدلالية الأكثر تجريدًا»[2].

لهذا السبب فإن الأسلوبية التقليدية في إغفالها للطبيعة التعددية للجنس الروائي، وفي فصلها بين الأسلوب والنوع الأدبي، تتجاهل الطبيعة الاجتماعية للأسلوب الروائي، وتكتسب هذه الخاصية الاجتماعية أهمية قصوى في فهم الأسلوب الروائي باعتباره مزيجًا من أساليب متعددة ولغات متنوعة. لذلك يتعذر علينا أن ندرك الخصوصية التعددية لأسلوب الرواية بالاقتصار على التحليل الأسلوبي التقليدي. فالصور مثلاً والمجازات والتشبيهات في الرواية، ليست قائمة في مستوى الجملة أو العبارة أو المقطع، بل

(1) حميد لحمداني: أسلوبية الرواية، منشورات دراسات سال، ط 1989/1، ص: 21.

(2) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص: 29.

تكون لها علاقة بالنسيج اللغوي والأسلوبي الكلي للرواية، ولا تكتسب قيمتها من ذاتها، بل من موقعها في الكل الروائي، وقد أشار «ميشال بوتور» إلى «أن الرواية لا تكون شعرية بالمقاطع فحسب، بل بمجموعها. ونحن نعلم جيدًا أن هذه المقاطع التي نعتبرها، لأول وهلة، شعرية عند كبار الروائيين... هي مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بغيرها من المقاطع. وإذا ما فصلت عنها فقدت الكثير من شعريتها»[1].

وكما ترتبط المقاطع والفصول ارتباطًا وثيقًا فيما بينها، فإن الأساليب واللغات المتعددة داخل الرواية، ترتبط فيما بينها ارتباطًا عضويًا مكونة مركزًا لغويًا، هو بمثابة العامل الناظم، أو الوحدة الأسلوبية العليا بتعبير «باختين»، وإذا فصلت هذه الأساليب واللغات المتنوعة عن بعضها البعض، وعولجت معالجة ذرية، فقدت جدواها وفعاليتها؛ لأن الأسلوب في الرواية لا يقوم بالكيفية التي نختار بها الألفاظ في الجمل، بل بالكيفية التي تتناسق بها هذه اللغات والأساليب المتنوعة على جميع مستويات الرواية في إطار مركز لغوي وأيديولوجي، هو ما يشكل في الواقع أسلوبية الرواية.

وقد وسمنا هذا المركز باللغوي الأيديولوجي، لنؤكد على أن هذه الوحدة الأسلوبية العليا التي تكون الأسلوب الفعلي للرواية،

(1) ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، ط3، ص: 34.

هي غير الأسلوب الفردي الخاص للكاتب، ومن طبيعة أسلوبية مخالفة تتجاوز اللغة، لتصب في مجال التصورات والمفاهيم والرؤى للعالم؛ لأنه ماذا يعني انتظام الأساليب واللغات المتنوعة في إطار وحدة عليا داخل الرواية؟

إنه يعني انتظام مجموعة التصورات والأطروحات والأوعاء داخل الرواية. وهذه التصورات لا تكتسب قيمتها من ذاتها، بل تكتسب هذه القيمة لأنها موجودة بجانب بعضها البعض في إطار علاقة حوارية متبادلة.

وما يعزز هذا الطابع اللغوي الأيديولوجي للأسلوب الفعلي للرواية (الوحدة العليا/ العامل الناظم)، هو أن الشخوص داخل الرواية – باعتبارهم متكلمين – غالبًا ما يتحدثون بأساليب متعددة، تبعًا لاختلاف أنماطهم وانتماءاتهم الاجتماعية والفكرية. وعندما يدخل هؤلاء المتكلمون في علاقات متشابكة، تتشابك تبعًا لذلك لغاتهم داخل الرواية.

إن أي تحليل لأسلوبية الرواية، يقتضي بالضرورة مراعاة هذا الطابع اللغوي والفكري للأسلوب الفعلي للرواية، باعتباره تنظيمًا للغات متنوعة، ومرتبطة بمتكلمين لهم وجهات نظرهم للعالم. وإننا لن نجد المؤلف في أي مستوى من هذه المستويات اللغوية للرواية على حدة، فأين نجده؟

إننا نجده في مركز تنظيم لغات وأساليب الرواية. وتبدو أهمية

هذه الإشارة إلى موقع المؤلف؛ لأن أية دراسة لأسلوب الرواية تقتضي في النهاية التساؤل عن موقف الكاتب ورؤيته للعالم، مادام يوجد في مركز تنظيم المستويات اللغوية المتعددة داخل الرواية؛ لأن المهم في نهاية التحليل برأي «باختين» هو «فهم المعنى الشامل لهذا الحوار بين الأساليب انطلاقًا من وجهة نظر المؤلف»[1]، الشيء الذي يمكننا من الوقوف على الخلفية الاجتماعية والصراعية لتعدد الأساليب واللغات في الرواية.

إن تحليل هذه الرؤية الفكرية الموجهة للنص الروائي، يبدو ضروريًا، لفهم كلية الأسلوب الروائي، ومعرفة الزاوية التي من خلالها تتحاور اللغات والأساليب، حتى نتمكن من تحديد وظيفة وقصدية هذا التعدد في اللغات داخل الرواية، ويؤكد «رينيه ويليك» أنه «لنرى وظيفة الأسلوب ضمن كلية العمل لابد من أن نلجأ إلى قيم تتجاوز اللغة والأسلوب، إلى الاتساق والتناسق في العمل الفني، إلى علاقاته بالواقع، إلى نفاذ نظره في معنى ذلك الواقع، ثم إلى مغزاه الاجتماعي ثم الإنساني»[2].

من خلال ما تقدم من ملاحظات ومعطيات حول أسلوبية الرواية نخلص إلى أن الأسلوب الروائي يكتسب أكثر من مظهر:

(1) Mikhaïl Bakhtin: Esthétique de la Création verbale, ED Gallimard, 1984, P. 234..

(2) رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ص: 444.

1 - 4- **مظهر لساني**: يرجع إلى طبيعة وقواعد اللغة التي يكتب بها الروائي، وهي قواعد وقوانين ذات صبغة تجريدية، تتعلق باللغة كنسق مغلق، أي ما يسمى في اللسانيات باللسان. هذه اللغة كما يؤكد «رولان بارت»: ليس لها وجود اجتماعي إلا على مستوى قواعد النحو أو التعليم المعياري[1].

2-4- **مظهر أجناسي**: يرجع إلى خصائص الجنس الأدبي وتراكماته الموروثة، التي ترسم حدوده الأسلوبية وإمكاناته التعبيرية والتخييلية.

3-4- **مظهر اجتماعي**: ويتعلق بالنبرات الاجتماعية للأسلوب، أي حياة الكلمات وسط الفضاءات الشاسعة للفئات الاجتماعية، حيث الواقع الاجتماعي يعرف عدة لغات مترعة بالنغمات والنكهات التي تتلبسها عبر الأجيال والحقب.

ويظهر أن الأسلوبية التقليدية، كانت تركز اهتمامها على المظهر اللساني للأسلوب الروائي من حيث قواعد اللغة الأدبية والبلاغية. وتغفل المظهر الأجناسي والاجتماعي للأسلوب الروائي. ولعل هذا الاقتصار على المظهر اللساني في دراسة الأسلوب الروائي، هو الذي جعل الأسلوبيين التقليديين، يصفون الرواية في بداية نشأتها بالسوقية، ويعتبرون الرواية جنسًا غير أدبي، أي جنسًا مبتذلًا، لا

---

(1) رولان بارت درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، ط1993/ 3، ص: 34.

يرقـى إلى الأجنـاس الأدبيـة الـسامية مثـل التراجيـديا والملحمـة والشعر.

على خلاف ذلك، نجد «باختين»، يؤكد على المظهر الأجنـاسي للأسلوب الروائي، حينما يلح على أسـلوبية الجـنس الأدبي ويؤكـد أيضًا على المظهر الاجتماعي للأسلوب الروائي، حين يعتبر الروايـة «هي التنوع الاجتماعي للغات، وأحيانًا للغات والأصوات الفردية تنوعًا منظمًا أدبيًا»[1].

إن هذا التنوع الاجتماعي للغات داخل الرواية، هو مـا يـسميه «باختين» بالتعدد اللغوي، فما هي أشكال هذا التعدد اللغوي؟ ومـا هي تمظهراته؟

(1) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص: 24.

الفصل الثاني

2

مستويات التعدد اللغوي

لا تعرف الرواية سلطة لغة واحدة، تؤول مباشرة وبطريقة بسيطة إلى «الروائي» بل تعدد اللغات المرتبط بتعدد الشخوص الروائية وتصادم وجهات نظرها حول العالم.

وقبل أن نخوض بإمعان في التمظهرات والأشكال الخاصة بإدخال وبرمجة التعدد اللغوي في الرواية، نسوق ملاحظتين مهمتين:

أولًا: إن هذه الأشكال المتصلة بتنظيم وإدخال التعدد اللغوي على درجة كبيرة من التنوع والتفرع.

ثانيًا: إن هذه الأشكال مشيدة ومصاغة خلال النمو التاريخي للجنس الروائي بمختلف مغايراته ونماذجه.

ونستشف من هاتين الملاحظتين، أن هذه الأشكال المتنوعة تسودها بعض الفروق الجوهرية التي تفرضها خصائص كل مغاير

روائي. كما أن هذه الأشكال غير محدودة، ومتجددة باستمرار، بحكم ارتباطها بالصيرورة التاريخية للجنس الروائي.

ويمكن أن نحضر – مبدئيًا ونظريًا – هذه الأشكال المتصلة بإدخال التعدد اللغوي في الرواية فيما يلي:

أولًا: أشكال إنتاج «صورة اللغة».

ثانيًا: الأجناس المتخللة.

ثالثًا: أقوال الشخصيات الروائية.

رابعًا: تنضيد اللغة إلى أجناس تعبيرية والتنضيد المهني للغة.

1 - أشكال إنتاج «صورة اللغة»:

إذا كان «الموضوع الرئيسي الذي يخصص جنس الرواية، ويخلق أصالته الأسلوبية هو الإنسان الذي يتكلم وكلامه»[1]. فإنه

---

(1) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص: 89.

لا يمكن أن ندرك مدى تأثير هذا الموضوع – الإنسان وكلامه – في تشكيل النسيج الأسلوبي للرواية دون مراعاة هذه الاعتبارات الثلاثة:

أولاً: في الرواية، الشخصية التي تتكلم وكلامها، هما موضوع تشخيص أدبي: فخطاب الشخصية ليس مجرد خطاب منقول بطريقة حيادية بل هو بالذات مشخص بطريقة فنية، وبوساطة خطاب آخر، لذلك فهو يستلزم طرائق شكلية نوعية في الملفوظ وفي التشخيص الأدبي.

ثانيًا: في الرواية المتكلم أساسًا هو فرد اجتماعي، ملموس ومحدد اجتماعيًا، وخطابه لغة اجتماعية. ومن ثَمَّ، يمكن لخطاب شخصية روائية أن يصبح أحد عوامل تصنيف اللغة ومدخلاً للتعدد اللغوي.

ثالثًا: المتكلم في الرواية هو دائمًا، وبدرجات مختلفة، منتج أيديولوجيا، وكلماته هي دائمًا عينة أيديولوجية[1].

تبعًا لهذه الاعتبارات الثلاثة، لا يمكن أن نكتشف وعي الشخصية وعالمها الأيديولوجي، بدون أن نشخص خطابها وأقوالها، ونكتفي فقط برصد أفعالها، إن أي تشخيص أدبي لعالم الشخصية ولوعيها، يفترض من الروائي أن يترك الشخصية تمارس

(1) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص: 90.

خطابها مباشرة وأن لا يقتصر على رصد أفعالها وحركاتها المادية والنفسية. ذلك أنه «ليست صورة الإنسان في حد ذاته هي المميزة للجنس الروائي بل صورة لغته»[1].

ولكي تصبح اللغة صورة للتشخيص الأدبي، يفترض أن تجري على لسان الشخصية الروائية وأن تتوحد مع رؤيتها للعالم. ولعل هذا ما حدا «بباختين» إلى أن يصوغ المعضلة المركزية لأسلوبية الرواية على أنها: «معضلة تشخيص أدبي للغة ومعضلة صورة اللغة»[2].

فماذا يقصد «باختين» بمصطلح «صورة اللغة» وكيف يساهم هذا الشكل من صورة اللغة في إثراء التعدد اللغوي داخل الرواية؟

إذا كان التحديد بحسب أرسطو «هو جوهر الطبيعة أو الطبيعة الجوهرية»[3]، فإنه من الصعب تحديد جوهر مفهوم «صورة اللغة»، نظرًا لما يتسم به من تجريد شديد؛ لذلك فإن أفضل وسيلة لإدراك طبيعة هذا المفهوم، هي الانتقال إلى رصد أشكال تحققه، حتى تقربنا بصورة أكثر ملموسية من هذا المفهوم. هذه الأشكال يسميها «باختين» بطرائق إبداع صورة اللغة في الرواية، وهي عبارة عن ثلاثة أصناف جوهرية:

---

(1) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص: 92.

(2) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص: 92.

(3) د. محمد مفتاح: مجهول البيان، دار توبقال، ط 1990 / 1. ص: 12.

أولاً: التهجين.

ثانيًا: تعالق اللغات القائم على الحوار.

ثالثًا: الحوارات الخالصة.

تزداد صعوبة إدراك هذه الأصناف الثلاثة، في كون الحدود الدلالية بينها جد واهية؛ لأنها تتشابك وتتداخل باستمرار داخل النسيج اللغوي للصورة، ومن ثَمَّ فإن الفصل بين هذه المفاهيم الثلاثة، يبقى فصلًا نظريًا، تفرضه مقتضيات التحليل.

والآن سنقف عند كل مفهوم على حدة، لنرى أشكال تجلياته وطرائق اشتغاله.

1-1- التهجين:

يعرف «باختين» التهجين بـ:

«إنه مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد وهو أيضًا التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية، وبفارق اجتماعي، أو بهما معًا، داخل ذلك الملفوظ»[1].

كما يظهر من هذا التعريف، فإنه يظل على مستوى عالٍ من التجريد، خاصة أن «باختين» لا يقدم لنا تطبيقات ملموسة، تكشف لنا بالتحليل النصي كيفية تمازج اللغات في ملفوظ واحد. وكل ما يقدمه لنا هو بعض الملاحظات والإشارات التي تتعلق بكيفية اشتغال مفهوم «التهجين» داخل الملفوظ.

---

(1) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص: 108.

وأول هذه الملاحظات تأكيده على الطابع الأدبي القصدي للتهجين، ثم تمييزه بين نوعين من التهجين: التهجين القصدي الإرادي والتهجين اللاإرادي. وتبعًا لهذا التمييز، فإن صورة اللغة في الرواية، يتحتم أن تكون هجينًا أدبيًا قصديًا. فالروائي، وهو يلجأ إلى التهجين قصد تنويع أسلوبه الروائي، توجهه مقصدية فكرية وجمالية، وبذلك يكون التهجين علامة ملغية لبراءة مزعومة تربط الروائي باللغة. بينما التهجين اللاإرادي، يحدث بين اللغات في كلام الناس اليومي بطريقة بسيطة، وبدون أية خلفية، أو فعل إرادي، يصعد من حدته ونبرته. لذلك فإن هذا التهجين اللاواعي يفتقر إلى أي مظهر استطيقي، بينما التهجين الأدبي القصدي داخل الرواية، يهدف إلى خلق مسافة جمالية بين اللغات والأساليب.

ويشترط التهجين الأدبي القصدي من أجل إنتاج صورة للغة وعيين لغويين: الوعي المُشخِّص، أي الوعي اللغوي الذي يسلط الضوء على لغة أخرى، والوعي المُشخَّص، أي الوعي اللغوي الذي يكون عرضة لهذه الإضاءة اللغوية من طرف لغة أخرى مهيمنة.

ويؤكد «باختين» على المظهر الفردي لهذا التهجين القصدي الأدبي، حين يقول: «يكون المظهر الفردي ضروريًا لتحيين اللغة وربطها بكيان الرواية.. وهي لا تشتمل فقط على وعيين فرديين، على صوتين، على نبرتين، بل على وعيين اجتماعيين، لسانيين»[1].

(1) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص: 109.

ولكن ينبغي أن ننبه إلى أن تأكيد «باختين» على الطابع الفردي للتهجين الأدبي القصدي، لا يعني أن هذه اللغات الخاضعة للتهجين مرتبطة بشخصيات روائية من ورق، بتعبير «رولان بارت». فقد سبق أن رأينا، حين تحدثنا عن المتكلم داخل الرواية. من منظور «باختين» أنه فرد اجتماعي، ملموس تاريخيًّا ومنتج أيديولوجيًّا. وبالتالي فإن هذه اللغات الخاضعة للتهجين الأدبي، داخل الرواية، تكون ذات مظهر اجتماعي ودلالي، يترجم وجهات نظر متباينة حول العالم، تبعًا لاختلاف الشخوص وتباين أنماطهم ومواقعهم الاجتماعية.

1-2 – تعالق اللغات القائم على الحوار:

يتميز هذا النمط الأسلوبي القائم على تعالق اللغات في إطار علاقة حوارية متبادلة، عن التهجين القصدي، في كون هذا التعالق الحواري بين اللغات لا ينهض على مزج مباشر للغتين داخل ملفوظ واحد، وإنما ينهض على لغة واحدة محينة وملفوظة، إلا أنها مقدمة في ضوء لغة أخرى، تظل خارج الملفوظ ولا تتحين أبدًا.

والصيغة الأكثر وضوحًا لهذا التعالق الحواري بين اللغات والذي يسميه «باختين» أيضًا «الإضاءة المتبادلة ذات الصيغة الحوارية الداخلية»، هي «الأسلبة»: وهي عبارة عن تشخيص أدبي لأسلوب وكلام الآخرين.

وتشترط الأسلبة وجود وعيين لغويين: الوعي اللغوي للمؤسلب، أي وعي مَن يشخص، ووعي مَن هو موضوع الأسلبة.

وبخلاف التهجين الأدبي، لا يتحدث المؤسلب عن موضوعه، إلا من خلال المادة الأولية لتلك اللغة التي هي موضوع أسلبة، وتعتبر أجنبية بالنسبة إليه. ولكن هذه اللغة المؤسلبة، تكون معروضة بشكل جديد وفي سياق جديد، يجعل منها لغة محينة داخل الملفوظ.

ولا يشترط هذا التحيين للغة في الملفوظ، أن تشخص اللغة المؤسلبة من خلال لغة أخرى، ذلك أن هذه اللغة المشخصة تظل في الظل، أي مضمرة، ومع ذلك، فإن علامات وجود هذه اللغة المشخصة تظل ظاهرة في صورة اللغة المؤسلبة. ومثال ذلك، عندما يقوم الروائي العربي باستعارة اللغة التراثية وعرضها في سياق عصري جديد، يعمل على إضاءتها وتحيينها، ولكن شريطة أن تكون هذه اللغة التراثية معروضة من خلال مادتها اللغوية.

والصيغة الثانية للأسلبة، هي ما يسميه باختين «بالتنويع»، وهو عبارة عن نوع من الأسلبة يختلف عن الأسلبة المباشرة (النمط الأول).

فإذا كان الوعي اللغوي للمؤسلب في الأسلبة المباشرة، يعمل فقط بالمادة الأولية للغة موضوع الأسلبة، من أجل تحيينها، فإنه يحافظ على معجمها وحمولتها الفكرية. وفي حالة ما إذا أدخل هذا الوعي اللغوي للمؤسلب المادة اللغوية المعاصرة له، على اللغة موضوع الأسلبة، فإن الأسلبة في هذه الحال تشتمل على مفارقة.

وعندما يصبح هذا الإدخال للمادة اللغوية المعاصرة للمؤسلب مقصودًا ومنظمًا أدبيًّا، في هذه الحالة لا يتعلق الأمر بأسلبة مباشرة بل بتنويع.

ولكي نقف على هذا الفرق الجوهري الدقيق بين الأسلبة المباشرة والتنويع، نأخذ هذين المثالين:

الأسلبة: لغة تراثية مقدمة في ضوء لغة عصرية، لكن الطابع الغالب على الملفوظ هو لغة التراث من حيث معجمها وحمولتها الفكرية، بينما تظل اللغة المعاصرة تعمل في الخفاء بشكل مضمر. إلا أننا نستشف تأثيراتها من السياق، ونلتقط بذلك الانتقادات الساخرة المضمنة في الملفوظ.

التنويع: لغة تراثية مقدمة في ضوء.لغة عصرية، لكن الطابع الغالب على الملفوظ هو اللغة المعاصرة من حيث مادتها اللغوية وحمولتها الفكرية. إذ يتم انتقاد لغة التراث، بلغة معاصرة مجسدة وحاضرة في الملفوظ. «إن التنويع يدخل بحرية مادة للغة» الأجنبية «في التيمات المعاصرة ويجمع العالم المؤسلب بعالم الوعي المعاصر، ويضع موضع الاختبار اللغة المؤسلبة وذلك بإدراجها ضمن مواقف جديدة ومحالة بالنسبة لها»[1].

ويتحدث «باختين» عن شكل ثالث من أشكال الإضاءة المتبادلة بين اللغات ذات الصيغة الحوارية الداخلية، وهو «الأسلبة

(1) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص: 111.

الباروديـة»: وتقوم على التعارض المطلق بين مقاصـد ونوايـا اللغـة المشخِّصة ونوايا اللغة المشخَّصة، إذ يتخذ الوعي اللغوي المؤسـلب موقًا ساخرًا حادًا من اللغة المشخـصة، فينتقـدها ويـسخر منهـا لا بمساعدة مادتها اللغوية باعتبارها وجهة نظر منتجة، وإنما عن طريق فضحها وتحطيمها.

غير أن هذه الأسلبة الباروديـة لا تستطيع أن تخلق صورة للغـة والعالم المطابق لها، إلا بشرط واحد، وهو ألا يكون الغـرض تحطـيمًا بسيطًا وسطحيًا للغة الآخرين. فلكي تكون هذه الأسلبة الباروديـة منتجة وفعالة، يتحتم عليها أن تعيد خلق لغة باروديـة، وكأنها كيـان جوهري مالك لمنطقه الداخلي، وكاشف لعالم فريد مـرتبط ارتباطًـا وثيقًا باللغة التي مورست عليها الأسلبة الباروديـة.

1-3 – الحوارات الخالصة:

يقصد «باختين» بالحوارات الخالصة، ما يـسمى في الـسرديات «بالحوار» الـذي يتخلـل سـيرورة الحكـي، سـواء أكـان في شـكل حوارات مباشرة بين الشخوص الروائية، أم في شكل مونولوج ذاتي.

ويؤكد «باختين» على أن هـذه الحـوارات الخالـصة لا تـشتغل أسلوبيًّا في إطار ضيق خاص بالمصالح الذاتية للشخوص الروائيـة، بل إنها تستمد قوتها الدلالية وديناميتها الأسلوبية من حوار اللغات والرؤى للعـالم داخـل الروايـة. بمعنـى آخـر، إن هـذه الحـوارات الخالصة تنمو وتتغـذى مـن كافـة عنـاصر التعـدد اللغـوي داخـل

الرواية، «في مونولوجات وحوارات شخصية الرواية، تكون اللغات الخالصة خاضعة لنفس مشكلات خلق صورة اللغة»[1].

وبالإضافة إلى ما تقدم، فإن مفهوم «الحوارات الخالصة»، تزداد أهميته وخصوصيته في الرواية من خلال التطورات الجديدة في النقد الروائي، التي تسلط الضوء على دوره الجوهري في تشخيص الكلام الحقيقي الكاشف داخل الرواية. من هذه الزاوية يرى «جيليان لاَن ميرسيي»، أن الكلام المتمظهر أساسًا في الحوارات الداخلية، ليس مجرد «استراحة» للكاتب أو القارئ، أو تزيين للنص، وإنما هو قناة التلفظ الروائي، وملتقى الشفوي بالمكتوب، منحدر من الرحم العميق للخطاب الكلي للرواية.

ومن ثم – كما يقول – «لان ميرسيي»: «فإن تدوين الواقع الحواري لا يرجع مطلقًا إلى فعل «حر» بل هو متصل برؤية للعالم منتظمة مسبقًا ومقسمة، وتكون وحداتها نسقًا سيميولوجيًّا مغلقًا، تعززه الجمالية (الاستيقا) التي تعتبر موضوعة الواقعية الحوارية الميكر – نصية نسبية تمامًا»[2].

هذه هي الأساليب الثلاثة المتصلة بإبداع «صورة اللغة»، كعنصر من عناصر إدخال التعدّد اللغوي إلى الرواية.

ويتضح من تحليلنا لهذه الأساليب الثلاثة، أنها تهدف إلى تنويع النسيج الأسلوبي للغة الروائية، بدل استخدام لغة مباشرة في التعبير.

---

(1) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص: 112.

(2) نقلًا عن محمد برادة. مجلة فصول، العدد 1992/ 4، ص: 22.

وقد لاحظنا أن الفروق الدلالية بين هذه الأساليب جد ضئيلة، إذ غالبًا ما تتداخل فيما بينها، كما هو الحال في الأسلبة عندما تشتمل على مفارقة، فتتحول إلى «تنويع» بالتحديد الباختيني للمفهوم. ويترتب عن هذا التداخل بين هذه الأساليب الثلاثة مشكل على مستوى التحليل النصي والتطبيق، يتجلى في صعوبة التميز بينها داخل العمل الروائي.

لذلك نجد «باختين» في نهاية حديثه عن الأساليب الثلاثة: التهجين، تعالق اللغات، الحوارات الخالصة، يخلص إلى أن «كل رواية في كليتها، من وجهة نظر اللغة والوعي اللساني المستثمرين فيها، هي هجين. لكن يتحتم أن نؤكد ذلك مرة أخرى: إنه هجين قصدي وواعٍ، منظم أدبيًا. وليس مطلقًا مزيجًا معتمًا وآليًا من اللغات»[1].

وتبرز أهمية هذه الخلاصة في لغتها التعميمية، التي تقلل من أهمية الفروق بين هذه الأساليب الثلاثة، وكأن «باختين» كان فاطنًا لصعوبة التميز المطلق بينها، فتدارك الأمر في النهاية. خاصة أن هذا التداخل بين هذه الأساليب الثلاثة، يتحقق نصيًا في الروايات نفسها.

ننتقل الآن إلى العنصر الثاني من عناصر إدخال التعدد اللغوي إلى الرواية، وهو الأجناس المتخللة.

(1) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص: 113.

2 - الأجناس المتخللة:

بالنسبة «لباختين» الشكل الأكثر جوهرية وأهمية، فيما يتصل بإدخال التعدد اللغوي إلى الرواية، هو شكل الأجناس المتخللة.

إن الرواية بحكم قالبها المفتوح ونزعتها الاستيعابية. تسمح بأن تدخل إلى تركيبها جميع أشكال الأجناس التعبيرية، سواء أكانت تنتمي لسجلات أدبية (قصص، أشعار، مسرح...) أم لسجلات غير أدبية (نصوص علمية، تاريخية، جغرافية...). وتحتفظ تلك الأجناس داخل الرواية، عادة بمرونتها الدلالية وأصالتها الأسلوبية.

ومن وجهة نظر تاريخية، فإن الرواية نشأت في ملتقى الأجناس الأدبية، واعتمدت على آلية التفاعل واستعارة النصوص لتشكيل قالبها الفني، وهذه الخاصية ستلازم الرواية طيلة مغامرتها الطويلة.

إن هذا التنوع في المواد والأشكال، هو الذي سيسم الرواية بحرية الشكل، ويضمن لها التجدد وتغيير الجلد تبعًا لتغير السياقات وأشكال المعرفة.

تكمن أهمية هذه الأجناس المتخللة على مستوى أسلوبية الرواية، في كونها لا تدخل إلى تركيب الرواية، باعتبارها عناصر تكوينية أساسية، بل هي أيضًا تحدد شكل الرواية برمتها، خالقة بذلك مغايرات ونماذج للشكل الروائي (رواية اعتراف، رواية مذكرات، رواية رسائل). وكل واحد من تلك الأجناس يملك

أشكاله الأسلوبية والدلالية لتشخيص مختلف مظاهر الواقع. إن دور تلك الأجناس المتخللة جد كبير، لدرجة أن الرواية. يمكن أن تظهر وكأنها مجردة من إمكاناتها في التشخيص الأدبي للواقع، وفي حاجة دائمًا إلى «مساعدة» تلك الأجناس، مادامت الرواية على حد تعبير «ميلان كونديرا»: «تملك ملكة استثنائية على الاستيعاب: ففي حين أن الشعر والفلسفة لا يقدران على استيعاب الرواية، تقدر الرواية على استيعاب الشعر والفلسفة دون أن تفقد شيئًا من هويتها التي تتميز على وجه الدقة بنزعتها نحو ضم كل الأنواع، وبقدرتها على هضم كل المعارف الفلسفية والعلمية»[1].

يظهر تأثير تلك الأجناس المتخللة على أسلوب الرواية، في كونها تدخل إلى الرواية حاملة معها لغاتها الخاصة ووسائلها الأسلوبية المتميزة، الشيء الذي يوسع من النسيج الأسلوبي للرواية ويعمق تنوع وحوار لغاتها. من هذه الزاوية الحوارية، تأخذ لغات الأجناس خارج الأدبية داخل الرواية أهمية بالغة، لدرجة أن إدخالها إلى النص الروائي يسترعي الانتباه ليس فقط في تاريخ الرواية، وإنما في تاريخ اللغة الأدبية بعامة.

وعلى مستوى الدلالة، تعمد تلك الأجناس المتخللة إلى كسر نوايا الكاتب والحد من سلطته، باستقطاب لغات جديدة إلى الرواية. إذ ينظر إلى هذه اللغات الجديدة، قبل كل شيء على أنها

(1) ميلان كونديرا: فن الرواية، ترجمة بدر الدين عرودكي، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد 1991/ 16/ 12، ص: 31.

وجهات نظر حاملة لمضامين فكرية، تسعف الرواية على تعديد منظوراتها ورؤاها للعالم.

وقريبًا من أشكال الأجناس المخللة، نعثر على أشكال مشابهة لها. يتعلق الأمر بإدخال جميع أنواع الحكم والأقوال المأثورة والعبارات المسكوكة إلى الرواية.

ونصل الآن إلى العنصر الثالث، الذي يتصل بإدخال التعدد اللغوي إلى الرواية، وهو «أقوال الشخصيات».

3- أقوال الشخصيات:

يتعلق الأمر بإدخال لغات الشخصية الروائية، عبر قناة الحوار أو قناة المونولوج. هذا الشكل من إدخال التعدد اللغوي مستعمل في جميع الروايات بدون استثناء، لكن بدرجات متفاوتة تبعًا لخصائص كل مغاير روائي.

فالشخصيات الروائية المتوفرة على درجات مختلفة من الاستقلال الأدبي والدلالي وعلى منظور خاص، تستطيع بفعل أقوالها وتدخلاتها في مسار السرد عن طريق الحوار، أن تكسر نوايا الكاتب، وأن تعتبر أقوالها وملفوظاتها بالنسبة إليه، إلى حد ما، لغة ثانية. وتمارس أقوال الشخصيات الروائية تأثيرها على خطاب الكاتب، فترصعه بكلمات غيرية، وتنضده تراتبيًّا، وبذلك تدخل إليه التعدد اللغوي.

ويتم إدخال تنوع اللغات إلى الرواية عن طريق خطابات

الشخوص المباشرة، أي من خلال حواراتها، وتكون خطابات وملفوظات الشخصيات الروائية متناثرة على مجرى طول الخطاب الروائي. وتخلق ما يسميه «باختين» «بالمناطق الخاصة للشخوص» وهي «تتكون من أنصاف - خطابات الشخوص، ومن مختلف أشكال النقل المستتر لكلام الآخرين ومن ملفوظات خطاب الآخر المبعثرة هنا وهناك، سواء كانت مهمة، أو غير مهمة، ومن إلحاق عناصر تعبيرية بخطاب الكاتب تكون غير خاصة به (نقط التعجب أو الاستفهام أو الوقوف). هذه المنطقة هي شعاع الفعل بالنسبة لصوت الشخصية مختلطًا، على نحو أو آخر، بصوت الكاتب»[1].

هذا الشكل الخاص بأقوال الشخصيات، يؤكد بصورة واضحة، دور الشخصية في تعديد اللغة الروائية، باعتبارها (أي الشخصية) عامل تنضيد، لها دائمًا منطقتها الخاصة، ومجال تأثيرها على سياق الكاتب المحيط بها. وغالبًا ما يمتد تأثير تلك المنطقة الخاصة إلى ما وراء حدود الخطاب المباشر للشخصية الروائية، أي أنه يتجاوز الأغراض الذاتية والنفعية للشخصيات، ليصب في بؤرة التعدد اللغوي داخل الرواية. يقول «باختين»: «إن تلك المنطقة المحيطة بالشخوص الأساسية هي، من الناحية الأسلوبية، أصيلة بعمق: ففيها تهيمن أشكال البنيات الهجينة الأكثر تنوعًا، ودائمًا تكون تقريبًا في صيغة حوار»[2].

(1) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص: 74.

(2) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص: 78.

غير أن ما نلاحظه على «باختين» من خلال حديثه عن شكل «أقوال الشخصيات» كعنصر من عناصر التعدد اللغوي، أنه يحصر هذا الشكل في صيغة الحوار المباشر بين الشخوص الروائية. لذلك ارتأينا أن نطور شكل «أقوال الشخصيات»، بحيث لا يعود يقتصر على حوار الشخصيات، بل يمتد ليشمل خطابات الحلم والهذيان والاستيهام والتذكر والرؤى، وكافة أشكال التلفظات والخطابات التي تضاعف من النبرة الذاتية للكلام. هذه الخطابات تشكل في مجموعها ما نصطلح على تسميته «بالخطاب الانفعالي»: ويشمل كافة الخطابات التي تعبر الذات من خلالها عن نفسها.

إن هذا الاستثمار لأشكال الخطاب الانفعالي، ينهض بوظائف عديدة تمس المظاهر الأسلوبية والدلالية للنص الروائي، إذ تلونه بمقامات كلامية تخرق «نقاء» الشكل الروائي، وأيضًا بنبرات تلفظية توجه إيقاع النص الروائي. فالحلم مثلًا ليس مجرد حالة أو تجربة، لكنه شكل تعبيري يخرق لغة السرد ذات البناء المنطقي المحكم، ويفتح فضاء الرواية على عالم الممكنات الإنسانية. والاستيهام والتذكر ينقلان النص الروائي إلى فضاء لغة الطفولة والبوح وتدفقات تيار الوعي.

وفي سياق حديث الناقد الفرنسي «إيف تاديه» عن سمات وبنيات «المحكي الشعري»، يؤكد على أن «الحلم المنتظم في المحكي الشعري ليس عبارة عن جملة اعتراضية مجانية، إن وضعه، سواء في

البداية أو في المركز أو في نهاية الكتاب ليس عرضًا، إنه يؤثر أفقيًا وتركيبيًا في النص ككل»[1].

وقد قام هذا الناقد بإبراز السمات الشكلية الخاصة بمحكي الحلم في نصوص المحكي الشعري للقرن العشرين.

ما يهمنا من هذا الاستشهاد هو التأكيد، على ما يتمتع به خطاب الحلم وكافة أشكال الخطاب الانفعالي من سمات شكلية وأسلوبية، تدعم الأفق اللغوي والدلالي للرواية.

وننتقل الآن إلى العنصر الرابع من عناصر إدخال وتنظيم التعدد اللغوي داخل الرواية، وهو تنضيد اللغة.

4- تنضيد اللغة:

من وجهة نظر «باختين» يأخذ تنضيد اللغة شكلين: أولاً تنضيد اللغة إلى أجناس أدبية، وهو ما سبق أن رأيناه في حديثنا عن الأجناس المتخللة.

ومن الواضح أن هذه الأجناس بدخولها إلى الرواية، تفقد صفة كونها أنواعًا أدبية مغلقة، إنها تخضع لمحاكاة ساخرة، وتكف عن أن تكون ما كانت عليه قبل أن تدخل إلى الرواية. غير أن هذه الأجناس من جانب آخر أساسي، تحافظ عند دخولها إلى الرواية على مرونتها الدلالية ونسقها الأسلوبي، كما أنها تؤثر أسلوبيًا على لغة الرواية. فالأمر إذن، لا يتعلق بلغة، وإنما بحوار لغات.

(1) Jean Yves Tadie: le Recit Poetique, ED P.U.F. 1987, P: 170.

إلى جانب هذا التنضيد للغة إلى الأجناس، هناك تنضيد آخر يختلط به تارة، وينطبق معه تارة أخرى، وهو التنضيد المهني للغة بالمعنى الواسع: لغة المحامي، والطبيب والتاجر، والسياسي والمعلم... ويمكن أن نوسع هذا المفهوم، ونقول بأن التنضيد المهني للغة، يشمل كافة أشكال التقاط اللغات واللهجات والرطانات التي تتفاعل في رحم المجتمع وتتناسل مولدة صورًا للغات.

وطبيعي أن هذه اللغات لا تتباين بسبب معجمها وحده. بل هي تفترض أشكالاً من القصدية والتأويل، باعتبارها تعبيرًا عن وجهات نظر ورؤى للعالم متباينة ومتوترة.

إن ما يهم في هذا التنضيد هو الجانب القصدي، أي الدلالة الغيرية، وقصدية التنضيد. فليس تركيب اللغة، أي النحو والقواعد، أو ما يسمى في اللسانيات باللسان، هو الذي يتنضد ويتباين، وإنما النوايا والمقاصد والرؤى المضمنة في اللغة هي التي تتنضد، وترتبط بأشياء معينة وبمنظورات تعبيرية متصلة بالأجناس والمهن.

داخل هذه المنظورات، ومن أجل المتكلمين أنفسهم، تكون لغات الأجناس ورطانات المهن قصدية وكاملة الدلالة.

لأجل ذلك، يلح «باختين» باستمرار على المظهر الغيري الدلالي والتعبيري، أي القصدي؛ لأنه القوة التي تنضد وتنوع اللغة الروائية، ولا يولي الاهتمام نفسه للعلامات اللسانية في لغات

الأجناس والرطانات المهنية؛ لأن التنضيد لا يمكن أن يظهر إلا في حقل تفاعل الأفراد، أي في التواصل الاجتماعي.

هكذا نكون قد عرضنا لأهم الأشكال التي تدخل وتنظم التعدد اللغوي داخل الرواية وهي:

1- طرق إبداع صورة اللغة وتشمل التهجين وتعالق اللغات حواريًّا، والحوارات الخالصة.

2- الأجناس المتخللة.

3- أقوال الشخصيات.

4- التنضيد الأجناسي والمهني للغة.

وتتميز هذه الأشكال بتنوعها ومرونتها، كما يمكن أن نعثر داخلها على أشكال فرعية أو صغرى.

5- الأسلوب الهزلي:

يبقى الآن، أن نعرض لشكل آخر من أشكال التعدد اللغوي، يسميه «باختين» «بالأسلوب الهزلي»، وهو مرتبط بمغاير «الرواية الهزلية».

بحسب «باختين»، فإن التعدد اللغوي تحقق في شكله الأكثر وضوحًا والأكثر أهمية تاريخيًا في نصوص الرواية الهزلية، وممثلوها الكلاسيكيون، هم «فيلدنج»، «سوليت»، «ستيرن»، و«تاكري» في نجلترا، و«هيبيل» و«جان بول ريشتر» في ألمانيا. ففي الرواية الهزلية

الإنجليزية نجد استحضارًا ساخرًا (باروديا) لمجموع (تقريبًا) مستويات اللغة الأدبية المكتوبة المتحدث بها. لقد كانت هذه الرواية بمثابة مستودع يضم أشكالاً متنوعة من اللغة الأدبية (لغة البرلمان، والصحف، لغة رجال الأعمال، الأسلوب المتحذلق للعلماء، الأسلوب النبيل الإنجيلي، لغة المواعظ، ولغات الفئات الاجتماعية...).

وتكمن أهمية الرواية الهزلية أمام هذا التنوع اللغوي، في كونها تمكنت من إيجاد صيغة نوعية، تتمثل أساسًا – حسب «باختين» – في اللجوء إلى «اللغة المشتركة»، وهي اللغة «التي يكتبها ويتكلمها بكيفية مشتركة متوسط الناس المتعايشين في بيئة معينة، يتعامل معها الكاتب وكأنها لغة الرأي العام... أو باعتبارها وجهة النظر والحكم المألوفين»[1].

كيف إذن تتأسس علاقة الكاتب بهذه اللغة المشتركة؟

إن علاقة الكاتب في الرواية الهزلية بهذه اللغة المشتركة، أو لغة الرأي العام، ليست علاقة سكونية أو أحادية الاتجاه، بل تتسم بالحيوية والدينامية، ذلك أن الكاتب يأخذ أكثر من موقع ومنظور في تعامله مع هذه اللغة. فهو قد يبعد قليلًا أو كثيرًا عن تلك اللغة، ويضفي عليها الموضوعية من خلال تموضعه في موقع خارجي عنها.

(1) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص: 63-64.

كما أنه يستطيع أن يبالغ باروديًّا في استحضار ملامح وطبقات من تلك «اللغة المشتركة»، كما يمكنه أن يكشف بعنف عن عدم ملاءمة تلك اللغة لموضوعه. وفي موضع مغاير يمكن للكاتب أن يتعاطف مع تلك «اللغة المشتركة»، وأحيانًا يدمج صوته تمامًا في تلك اللغة.

وبطبيعة الحال، فإن تلك اللغة المشتركة، وقد تعرضت للمحاكاة الساخرة تتغير وتتلون بنبرات جديدة على منطقها الداخلي، ويترتب عن ذلك إدخال بعض التغييرات على بنيتها التركيبية والمعجمية ونبراتها الاجتماعية. وقد قام «باختين» برصد بعض أشكال هذا الإدخال للغات الآخرين في الرواية الهزلية عن طريق بعض التطبيقات، وكشف عن هذه الأشكال:

1- شكل مستور: ويتعلق بإيراد كلام الآخرين إلى سرد الكاتب، دون الإشارة الواضحة لانتماء هذا الكلام وهذه الأقوال إلى «آخر» انتماء مباشرًا أو غير مباشر. وهذا النقل لأقوال الآخرين لا يتعلق بلغة واحدة هي لغة الكاتب، بل يخضع للتنضيد الأجناسي والمهني للغة.

2- شكل هجين: وهو عبارة عن ملفوظ ينتمي حسب مؤشراته النحوية والتوليفية إلى متكلم واحد، لكنه يمتزج فيه عمليًّا، ملفوظان وطريقان في الكلام، وأسلوبان في التعبير ومنظوران دلاليان واجتماعيان.

3- شكل التعليل الموضوعي المزعوم: يبرز وكأنه أحد أشكال الآخرين المستترة، هذا الشكل - حسب «باختين» - هو من خصائص الأسلوب الروائي، ويصل إلينا وكأنه أحد مغايرات الشكل الهجين في شكل خطابات غيرية مستترة.

ونخلص من تحليلنا للأسلوب الهزلي - وطريقة اشتغاله في الرواية الهزلية، إلى أن هذا الأسلوب الهزلي، كعنصر من عناصر إدخال التعدد اللغوي إلى الرواية - يشتغل على آلية التنضيد التراتبي للغة الأدبية وتنوعها.

هذا التنوع اللغوي تعمل عناصره على مستويات مختلفة، تبعًا لما يتوفر عليه هذا الأسلوب الهزلي من إمكانيات أسلوبية، تتيح للكاتب أن يتحرك في أكثر من موقع في تعامله مع اللغة. وتتجلى هذه الإمكانيات الأسلوبية التي يوفرها الأسلوب الهزلي، في أشكال الأسلبة والبارودية والتهجين التي يمارسها على اللغات المدخلة إلى الرواية.

هكذا نكون قد عرضنا وحللنا مختلف أشكال وعناصر التعدد اللغوي التي تحدث عنها «باختين»، ولم نكتفِ بالعرض والتحليل، بل حاولنا توسيع وتطوير الوظيفة الإجرائية لبعض المفاهيم الباختينية، لتنفتح على أشكال جديدة وتستوعب خطابات جديدة، لم يتحدث عنها «باختين». وهذا يعني، أننا نؤمن بأن أشكال ووسائل التعدد اللغوي غير مستنفذة، وبالتالي فإن هناك مجالًا أو إمكانية دائمًا لظهور أشكال ووسائل جديدة بفعل تطور تقنيات

الإبداع الروائي، وتحول البنيات الاجتماعية والفكرية. و«باختين» نفسه، يعترف بأنه لم يتناول سوى الأشكال الأكثر أهمية المتصلة بالتعدد اللغوي في الرواية الأوروبية والروسية، مما يعني عدم استنفاذ جميع الوسائل والأشكال الممكنة لإدخال التعدد اللغوي إلى الرواية، وبالتالي إمكانية اكتشاف أشكال جديدة في الثقافات غير الأوروبية. من هذه الزاوية، فإن الأشكال التي استخلصها «باختين» تظل نسبية ومرتبطة بنصوص معينة لها سياقها التداولي الخاص. وهذا يعني أنها قابلة للتطور في ثقافات أخرى.

من هذا المنظور تبرز إمكانات التعدد اللغوي في الرواية. إن هذه الوسائل المتاحة للروائي، تمكنه من استيعاب جميع اللغات المتداولة في الحياة اليومية أو في مجالات الفنون الأخرى. وهي أيضًا وسيلة لجعل الرواية مفتوحة على أحداث اللغات والخطابات المستحدثة، الشيء الذي يجعلنا نقر مع «جون كابرياس» «أن الرواية تستطيع أن تستخدم جميع أجناس الخطاب، وبالخصوص أغلب لغات مجتمع في عصر معين»[1].

وجميع هذه الأشكال المتصلة بإدخال التعدد اللغوي، تؤشر على تنسيب الوعي اللغوي وأيضًا تنسيب المقاصد الدلالية، وبطبيعة الحال، يكتسب التعدد اللغوي في الرواية خلفية اجتماعية؛ لأنه دائمًا مشخص داخل شخصيات روائية بينها خلافات

(1) جون كابرياس: محاولة في تصنيف الرواية، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد 1991/ 16-15، ص: 56.

وتناقضات في وجهات النظر حول العالم. لذلك فإننا نلح على المظهر الدلالي لهذا التعدد اللغوي؛ لأن هذه التناقضات بين رؤى الشخصيات ومواقعها الاجتماعية، تكون منبعثة أساسًا من تعدد لغوي اجتماعي هو الذي يعيد تأويلها.

الحقيقة أن «باختين»، بقدر ما يقدم لنا تصورًا منسجمًا ومتكاملًا لظاهرة التعدد اللغوي، فإن بعض المفاهيم والتصورات، تحتاج – على الرغم من ذلك – إلى مزيد من النقاش والتساؤل، الشيء الذي أثار لدينا مجموعة من التساؤلات والملاحظات النقدية:

1 - إن طرح «باختين» لأسلوب الرواية يظل غامضًا، إذ يرى أن أسلوب الرواية يتكون من وحدات أسلوبية متنوعة. هذه الوحدات المختلفة تمتزج فيما بينها لتكون «الوحدة الأسلوبية العليا»، أي الأسلوب الفعلي للرواية. ولكن «باختين» لا يوضح لنا طبيعة هذا التمازج. وبالتالي فإن المشكل الرئيسي للتحليل يكمن في كيفية تمازج هذه الوحدات الأسلوبية المتنوعة، وأيضًا في كيفية فرز هذه الوحدات المختلفة لغويًا.

2 - تفضي بنا الملاحظة الأولى إلى الملاحظة الثانية. يرى «باختين»، أننا لا يمكن أن نرجع أسلوب الكاتب (الروائي) إلى أي وحدة من هذه الوحدات المكونة لأسلوب الرواية، الشيء الذي يجعل تساؤلنا مشروعًا، وهو: أين نعثر على أسلوب الروائي؟

إذا ما حاولنا البحث في خلفيات هذا الموقف، فإننا ندرك أن «باختين» لم يعمد إلى الخوض في أسلوب الروائي تحت تأثير وضغط حواره وجدله مع الأسلوبية التقليدية التي تقول بالمطابقة بين المبدع والأسلوب؛ لذلك ترك هذه القضية جانبًا، وانشغل بمسألة الوحدات الأسلوبية المكونة للرواية، معتقدًا أن الأهمية التحليلية ينبغي أن تعطى لهذه الوحدات، لا لأسلوب الروائي، وكأن مجرد البحث في أسلوب الروائي، يؤدي بالضرورة إلى السقوط في مفاهيم الأسلوبية التقليدية. إن هذا التعليل يبدو لنا غير مقنع؛ ذلك أن استبعاد أسلوب الروائي، لا يحل المشكل، بل يلغيه من أساسه، ويجعل أية نظرية أسلوبية للرواية، مثل ذلك البناء أو السقف الذي تنقصه لبنة في زاوية ما.

لقد سبق القول بأن الرواية تتكون من وحدات أسلوبية متنوعة مختلفة لسانيًّا. هذه الوحدات تنتظم في إطار وحدة أسلوبية عليا، هي الأسلوب الفعلي للرواية.

إن هذه الوحدات الأسلوبية العليا، بحكم وظيفتها التنظيمية والتنسيقية لهذه الوحدات المتعددة، فإنها لا تقوم بهذه الوظيفة التنظيمية من تلقاء نفسها، بل لابد لها من منظم يسند إليها آلية التنظيم والمزج بين اللغات، هذا المنظم هو الروائي، وبالتالي يمكننا أن نخلص إلى أن أسلوب الروائي يظهر في هذه الوحدة الأسلوبية العليا، أي في طريقة تنظيمه لهذه الوحدات الأسلوبية المتنوعة، حتى يضفي على عمله الروائي طابع التناسق والانسجام.

وهذا الموقع الذي يوجد فيه الروائي، هو الذي اصطلحنا على تسميته بالمركز اللغوي والأيديولوجي، وتبعًا لهذا المركز يختلف الروائيون، وتتباين أشكال نسجهم وصوغهم لأسلوبهم الروائي.

3- يربط «باختين» التعدد اللغوي بطبيعة الشخصيات داخل الرواية. فكلما تباينت رؤاها وخلفياتها الاجتماعية، استدعى ذلك التباين تنوعًا في اللغات والأساليب.

يترتب عن هذا الربط، مشكل يطرح في حالة وجود تشابه تام بين شخصيتين أو مجموعة من الشخصيات، أو ما يسميه «فيليب هامون» «بالشخصيات المترادفة»[1]. كيف يمكن التمييز بين لغات هذه الشخصيات؟ وهل بالضرورة أن ينوع الروائي في لغات هذه الشخصيات بالرغم من تشابهها و«ترادفها»؟ وهل هذا التشابه يقلص من زخم التعدد اللغوي؟

(1) فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكراد، دار الكلام، ط1990/1، ص: 36.

الفصل الثالث

3

الحوارية الروائية

رأينا في الفصل السابق أن التعـدد اللغـوي، لا تظهـر فعاليتـه وإجرائيته في لغة الرواية، إلا إذا صيغ بطريقة حوارية، أي بواسـطة نقل ملفوظات الآخرين، وإعادة إنتاج اللغات السائدة في المجتمع. الشيء الذي ينعكس على أسلوب الرواية: فعندما تنقل الرواية كلام الشخوص الروائية، أو تتخللها أجناس تعبيرية، فإنها تمكن الروائي من إنجاز سرد ثنائي الصوت، يخلص الرواية من الـسرد الأحـادي الصوت والنبرة.

لذلك يمكننا الذهاب إلى تنوع اللغـات وتعـدد الأسـاليب في الرواية، لا يصبح تعددًا لغويًّا - بالمعنى الباختيني - إلا إذا شخص تشخيصًا حواريًا. فماذا يقصد «باختين» بالحوارية؟

تكمن أهمية «بـاختين» في مـسار الدراسـة الأدبيـة، في بلورتـه لمفهـوم الحواريـة، وسـنرى - فـيما بعـد - أن هـذا المفهـوم أعطـى للدراسة الأدبية البنيوية دمًا جديدًا، وجعلها تنحـو منحى جـديدًا

ومختلفًا عما كانت عليه إلى أواخر الستينيات. وعن هذا المنحى الجديد يقول «جان لوي كابانس»: «وأصالة ما أتى به باختين تقع بخاصة في دراسته للحوارية عند دوستويفسكي، التي تقوده إلى تجاوز الإنشائية الشكلية الساكنة، وإلى تحديد ما يسميه إنشائية تجاوز علم اللغة»[1].

يتحدث باختين عن الحوارية بمعنى شامل وواسع، إنها ظاهرة خاصة بكل خطاب أو تلفظ. فالخطاب لكي يعبر عن موضوعه، تخترقه شبكة من التعبيرات والنبرات الأجنبية، ويكون على اختلاف مع بعض عناصرها، وعلى ائتلاف مع عناصرها الأخرى. وداخل هذه السيرورة من الصوغ الحواري، يشيد الخطاب ملامحه الأسلوبية ونظمه الدلالية.

(1) جان لوي كابانس: النقد والعلوم الإنسانية، ترجمة فهد عكام: دار الفكر، دمشق، ط2/ 1982، ص: 25.

وبحكم هذا البعد الشامل للحوارية، فإن كل تخاطب بين الناس في الحياة اليومية، يتم داخل هذا الاتجاه الحواري، ذلك أن هذا التخاطب يكون مبنيًا على سلسلة معقدة من العلاقات المتبادلة بين المتكلمين. ويحرص المتكلم في تخاطبه اليومي على اختراق المنظور الغيري الخاص بمحاوره والنفاذ إلى عالمه.

لكن إذا كانت الحوارية في الأشكال غير الأدبية، لا تكتسب بعدًا قصديًّا وجماليًّا، وتظهر - فقط - في شكل حوار مباشر (سؤال/ جواب)، فإن الحوارية في الرواية تغدو خاصية جوهرية، تدخل ضمن الوعي الاستطيقي والأيديولوجي لهذا النوع الأدبي.

1 - الحوارية بين الشعر والرواية:

يضع «باختين» الرواية بوصفها جنسًا حواريًّا في تعارض مع الشعر باعتباره جنسًا مونولوجيًّا، غير أنه يتراجع عن هذا التعارض المطلق، ويقر بإمكانية وجود صوغ حواري داخل الشعر. وبالتالي فإن التمييز الذي يمكن أن نقترحه في هذا الصدد، ليس تمييزًا بين أجناس حوارية وأخرى مونولوجية، بل إن هذا التميز يمكن أن يتأسس على وظيفة الحوارية في الأنواع الأدبية. تبعًا لذلك تكون وظيفة الحوارية في الرواية قوية وحادة، بينما تكون وظيفتها في الأجناس الشعرية ضعيفة وباهتة.

ففي الشعر لا يكون الصوغ الحواري قصديًا، ومشخصًا تشخيصًا أدبيًا؛ لأن الخطاب الشعري يكفي ذاته بذاته. ولعل هذا

ما جعل البنيويين واللسانيين يؤكدون على الوظيفة الشعرية للغة الشعر، يقول «رومان ياكبسون»: «إذا ظهرت الشاعرية أي وظيفة شعرية بلغت في أهميتها درجة الهيمنة في أثر أدبي، ستحدث حينئذٍ عن شعر»[1].

هذا الاكتفاء بالذات، هو الذي يجعل الأسلوب الشعري لا يحتاج إلى اللغات الأجنبية، ويبعد عن لغته كل تأثير متبادل مع اللغات الاجتماعية، بوصفها وجهات نظر حول العالم.

إن عالم الشعر مهما تكن التناقضات والصراعات التي يكتشفها الشاعر، هو دائمًا منسوج بخطاب وحيد ولغة وحيدة. فهذه التناقضات تظل داخل الموضوع، لكنها لا تنتقل إلى المكونات الأسلوبية للغة. وقد لاحظنا في الفصل الأول أن اللغة الشعرية تقتضي وحدة اللغة وفردية الشاعر؛ لأن «اللغة معطاة له فقط من الداخل بقدر ما يشيد نواياه، وليست من الخارج، بما له من خصوصية نوعية وحدود موضوعية»[2].

هذا لا يعني – بطبيعة الحال – أن اللغات الأجنبية، لا يمكن أن تتسرب إلى الخطاب الشعري، فالتعدد اللغوي يمكن إدراجه في الشعر، لكن في الخطاب الشعري يكون التعدد اللغوي سطحيًا، إنه

---

(1) رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، ط 1988/1، ص: 19.

(2) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص: 51.

مقدم وكأنه «شيء»، إنه الكلام المشخص، وليس الوعي اللغوي الذي يشخص ويؤسلب، ويمارس أنواعًا من السخرية والأسلبات البارودية على لغات الآخرين. وقد شرحنا بتفصيل في الفصل الثاني، كيف أن أشكال التعدد اللغوي تفترض شرطين:

أولاً، الوعي اللغوي المؤسلَب، ثانيًا، الوعي اللغوي المؤسلِب. وفي حالة الشعر، فإن التعدد اللغوي يقف عند حدود الوعي اللغوي المؤسلب والمشخص، فلا يمتص اللغات واللهجات باعتبارها وجهات نظر تمتلك حق الإضاءة المتبادلة ذات الصيغة الحوارية الداخلية.

على خلاف الشعر، يرى «باختين» أن الرواية هي النوع الأدبي الذي توج النثر؛ لذلك سوف تظهر ظاهرة الحوارية بصورة قوية وجذرية في الرواية.

في الرواية تكون للحوارية جذور ضاربة بعمق في تنوع الملفوظات وفي تعدد اللغات، وفي أشكال الأسلبات البارودية، وليس فقط في تناقضات الشخصيات وتعقد علائقها الاجتماعية. إن هذه الحوارية الروائية تغوص في الطابع الاجتماعي الحواري للغة؛ لأنها تستعمل الأشكال الحوارية الأكثر تنوعًا وفعالية لنقل كلام الآخرين، والتي تتشكل داخل الحياة الاجتماعية وفي العلاقات الأيديولوجية.

وإذا كان الشاعر يحطم أية مسافة بينه وبين لغته، ويصفي الكلمات من نوايا الآخرين، بشكل يجعلها تفقد علاقتها بجذورها

الاجتماعية، فإن الروائي لا يستأصل نوايا الآخرين من لغة روايته المتعددة الأصوات، ولا يحطم المنظورات والعوالم الاجتماعية والأيديولوجية التي تكشف عن نفسها فيها وراء هذا التعدد الصوتي. إن الروائي يستخدم خطابات مأهولة بأصداء ونوايا الآخرين، ويرغمها على خدمة مقاصده الجديدة. أيضًا فإن نوايا الروائي تتحطم، بفعل هذا الطابع الاجتماعي والأيديولوجي للغات الآخرين؛ لأنه يدخل معها في علاقة حوارية وصدامية.

وتتصل الحوارية الروائية بتمييز «باختين» بين نوعين من الكلام الروائي: الكلام الآمر والكلام المقنع. فالكلام الآمر ليس مقنعًا داخليًا للوعي، وهو كلام السلطة والمؤسسات. بينما الكلام المقنع داخليًّا، يوقظ فكرنا، ويباشر فعلاً حواريًا متبادلًا، وصراعًا مع خطابات أخرى غير مقنعة؛ لأنه لا يحتمي بأية سلطة، وغالبًا ما يكون غير مقدر اجتماعيًّا، بل يكون محرومًا من أية شرعية.

ويقتضي منا الكلام الآمر أن نعترف به، لأنه يفرض نفسه علينا بغض النظر عن درجة إقناعه الداخلي لنا، فالكلام الآمر ينتمي للمحرم أو «المقدس» غير القابل للانتهاك والانتقاد.

إن ما يهمنا من هذا التمييز، هو كون الكلام الآمر بفعل بنيته الدلالية المغلقة لا يتشخص في الرواية، إنه فقط كلام منقول، غير قابل للأسلبة. كل ذلك يلغي إمكانية التشخيص الأدبي للكلام الآمر؛ لذلك فإن دوره في الرواية ضئيل؛ لأنه لا يمكن أن يكون كلامًا ثنائي الصوت بدرجة كبيرة، أي لا يمكن أن يكون حواريًّا.

على خلاف الكلام الآمر، فإن البنية الدلالية للكلام المقنع الداخلي، ليست مغلقة، بل مفتوحة قادرة على أن تولد إمكانات دلالية جديدة، تعمق الفعل الحواري للرواية المتعددة الأصوات.

يتضح – إذن – من تمييز «باختين» بين الكلام الآمر والكلام المقنع، أنه كان يميز في الحقيقة بين خطاب أحادي الصوت وهو الكلام الآمر، وبين خطاب ثنائي الصوت وهو الكلام المقنع. الشيء الذي نفهم منه، أنه ينبغي على الرواية أن تبتعد عن الكلام الآمر، وتستثمر الطاقات الأسلوبية والدلالية للكلام المقنع.

2- التناص:

أشرنا في مقدمة حديثنا عن الحوارية إلى أن هذا المفهوم شكل منعطفًا جديدًا في الدراسة الأدبية البنيوية. وقد تجلى هذا المنعطف الجديد، في كون مفهوم الحوارية أو التناص، دفع بالبنيويين إلى تجاوز المستوى اللساني والنحوي للخطاب، والحديث عن المستوى الدلالي والوظيفي، ذلك أن التناص يفترض الانتقال من داخل النص إلى خارجه.

وفي دراسة «لمارك أنجينو»[1] نجده يرصد التحولات التي طرأت على مفهوم النص وعلى الدراسة الأدبية، بفعل توظيف مفهوم التناص، وأهم هذه التحولات هي:

(1) مارك أنجينو وآخرون: في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة أحمد المديني، عيون المقالات ط 1989/ 2 ص 111.

1 - إعادة النظر في مفهوم المؤلف والعمل الأدبي، خاصة مع جماعة «تيل - كيل».

2 - الاهتمام بالعمل الأدبي بوصفه كيانًا مستقلًا، وكل عنصر فيه يضبط العلاقة مع الكل.

3 - الانتقال من الدليل اللغوي إلى الدليل السيميائي والأيديولوجي بوجه عام، ورفض كل انغلاق للنص اعتبارًا لأهمية النظر إلى كل نص بمثابة امتصاص لنصوص سابقة عليه.

والتناص كما أصبح معروفًا في الأدبيات النقدية المعاصرة يشير إلى طبيعة العلاقات التي تربط نصًا بآخر، وإلى نوعية التفاعلات القائمة بين النصوص عن وعي أو غير وعي. وأي نص لا يمكنه إلا أن يؤثر في غيره من النصوص ويتأثر بها. وداخل هذا الجدل من العلاقات المتغيرة، يتفاعل النص مع غيره من النصوص، ويتناسل حتى يصبح كيانًا قائم الذات. لهذا يمكننا الذهاب إلى أن التناص شيء لابد منه، بحيث تغدو علاقة النص بالتناص شبيهة بحالة الشاعر الجاهلي، حينما قال: «وإنك كالليل الذي هو مدركي». بمعنى، أنه، لا يستطيع أي نص أن يتملص من استضافة آثار رواسب النصوص السابقة عليه، أو المعاصرة له؛ لذلك يقر «لوران جيني» بأن العمل الأدبي خارج التناص يصبح ببساطة غير قابل للإدراك»[1]. الشيء الذي نستنتج منه، أنه داخل مسالك التناص يؤسس النص نصيته وأدبيته، ويشيد إبداعيته.

---

(1) Laurent Jeny: la Stratégie de la Forme, Poétique, n 5, 1976, P: 257.

إذا كنا سلمنا بأن التناص عملية لابد منها، فإن الشيء الذي تختلف فيه النصوص وتتمايز، هو طريقة ممارستها للتناص، وطبيعة العلاقة التي يعقدها نص ما مع نصوص أخرى. وتبعًا لطبيعة هذه العلاقة ونوعيتها نقيس درجة إنتاجية النص ودرجة إبداعيته، وأيضًا نضبط قوانين التناص كاشتغال نصي، يساهم إلى جانب المكونات الشكلية والتيماتية الأخرى في بناء النص.

وباستلهامنا للمساهمات النقدية في مجال نظرية التناص، يمكن أن نختزل أشكال العلاقات التناصية بين النصوص إلى شكلين:

1- المحاكاة: أو ما يسمى في النقد العربي القديم بالمعارضة، وفيها يقتفي النص آثار النصوص التي يستلهمها، ويبدع على منوالها. ويمكن أن نمثل لهذا المستوى الأول من العلاقة التناصية بموقف شعراء الإحياء أو البعث الكلاسيكي من القصيدة العربية القديمة.

2- المحاكاة الساخرة: وفيها لا يهدف النص إلى محاكاة النصوص التي يتفاعل معها، ولكنه يعمد إلى تهديمها، والسخرية من قيمها الفنية. ويمكن أن نمثل لهذا المستوى الثاني من العلاقة التناصية بموقف حركة الحداثة الشعرية العربية من القصيدة العربية الكلاسيكية.

في الحالة الأولى يأخذ التناص بعدًا سكونيًا، تحافظ فيه النصوص المستلهمة داخل النص الجديد على بنياتها التكوينية

الكبرى وعلى قواعد بنائها الرئيسية. وفي الحالة الثانية يأخذ التناص بعدًا تحوليًا ونقديًا، ينسف البنيات النصية للنصوص المستلهمة، ويسخر منها.

على أننا ننبه إلى أن هذه الثنائية (المحاكاة والمحاكاة الساخرة)، ينبغي ألا تحجب عن أعيننا إمكانية وجود مناطق وسطى بين المحاكاتين. الشيء الذي يجعلنا نؤكد على أن درجة المحاكاة تختلف من نص إلى آخر، وتنشرط أيضًا بنسق الثقافة التي تنتمي إليها النصوص. وتبعًا لذلك تختلف العلاقات التناصية بين النصوص بحسب قربها أو بعدها من قطب المحاكاة أو قطب المحاكاة الساخرة.

ومعنى هذا أننا ننظر إلى المسألة في نسبية ثقافية، «ونعني بهذا أنه إذا كانت ثقافة ما تنظر إلى أسلافها بمنظار التقديس والاحترام، وإذا لم تتعرض لهزات تاريخية عنيفة تقطع بين تواصلها فإنها تكون مجترة، وإذا كانت ثقافة ما متغيرة انتابتها تحولات تاريخية واجتماعية عميقة فإنها غالبًا ما تعيد النظر في تراثها بمناهج نقدية»[1].

وقد حاول أحد الباحثين تجاوز ثنائية المحاكاة والمحاكاة الساخرة إلى ما هو أعم وهو الكشف عن النظام الذي يحكم حوار

(1) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، ط1986/ 2، ص: 123-122.

النصوص. فالعلاقة الأولى أي المحاكاة، أو ما يسميه د. محمد مفتاح. بالمحاكاة الجدية[1] تتفرع إلى مفاهيم: التبجيل والاحترام والتقديس، بينما العلاقة الثانية أي المحاكاة الساخرة يفرعها الباحث إلى مفاهيم: الاستهزاء والسخرية والدعابة.

كما نلاحظ، ليس في اقتراح «محمد مفتاح» أي تجاوز لثنائية المحاكاة والمحاكاة الساخرة. فمفاهيم الوقار والاحترام والتبجيل، تعد مرادفات لبعضها البعض، وليست بينها حدود أو فروق دلالية، تجعل كل واحد منها يستقل بدلالته. ولعل هذا ما يجعل هذه المفاهيم الثلاثية تنتمي إلى نظام دلالي واحد يفيد الاحترام والتقدير.

وما قلناه عن مفاهيم المحاكاة الجدية ينطبق على مفاهيم المحاكاة الساخرة: وهي السخرية والاستهزاء والدعابة، فالفروق الدلالية بينها جد واهية، ولا يكمن الاختلاف بينها إلا في درجة سخريتها، وليس في نظامها الدلالي.

وإلى جانب مسألة ضبط العلاقة التي تحكم حوار النصوص، نجد الباحثين في نظرية التناص، قد دأبوا على محاولة ضبط أشكال التناص وأنواعه، وفي هذا الإطار، يميز «سعيد يقطين» بين ثلاثة

(1) محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، ط2/1990، ص: 84-85.

أنواع للتفاعل النصي (التناص)[1]:

1- التفاعل النصي الذاتي: عندما تدخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها.

2 التفاعل النصي الداخلي: حينما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص كتاب عصره.

3- التفاعل النصي الخارجي: عندما تدخل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة.

وفي كتاب لاحق، نجد «سعيد يقطين» يتحدث عن نوع رابع، يسميه «التعلق النصي» وهو «يتجسد من خلال العلاقة بين نصين محددين، أولهما سابق والثاني لاحق. ويتحقق التفاعل هنا بمختلف أنواع التفاعل العام»[2].

غير أننا غالبًا، لا نجد الأمور بهذا الوضوح، إذ نجد نصًا يعقد حوارًا مع نصوص أخرى متنوعة القائلين ومختلفة الأمكنة والأزمنة في الآن نفسه. فهذه الأنواع المتعددة من التناص غالبًا ما نجدها حاضرة ومدمجة في نص واحد تتعالق فيما بينها خارقة حدود

(1) سعد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1986/ 1، ص: 100.

(2) سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، ط1992/ 1أص: 29.

التنميط والنمذجة. وبالتالي يمكن أن نختزل هذه الأنواع التي حددها «سعيد يقطين» إلى نوعين:

1- التناص الداخلي: وهو حوار نصوص الكاتب الواحد فيما بينها.

2- التناص الخارجي: وهو حوار نصوص الكاتب مع نصوص أجنبية عنه، سواء كانت معاصرة له أو قديمة.

ونحن نتحدث عن التناص عند بعض النقاد العرب المعاصرين، لابد أن نشير إلى ملاحظة مهمة، وهي ذات طبيعة منهجية تتعلق بنظرية التناص في النقد العربي الحديث، نقصد بهذه الملاحظة، المطابقة بين نظرية التناص التي تبلورت في الغرب في سياق اجتماعي وسياسي وفلسفي وثقافي خاص، وحديث النقاد العرب القدامى عن السرقات الأدبية. من ذلك ما ذهب إليه – مثلًا – «بشير القمري» عندما تحدث عما سماه «برواد التصور التقليدي للتناص» و«منهم ممثلوا اتجاه «السرقات الأدبية» عند العرب القدماء»[1]. وعليه فإننا نرى أنه من افتقاد الوعي التاريخي القول بالمطابقة بين نشأة وتطور السرقات الأدبية في النقد العربي القديم، ونظرية التناص التي هي وليدة النصف الثاني من القرن العشرين.

---

(1) بشير القمري: شعرية النص الروائي، شركة البيادر للنشر، ط1991/1: ص: 68.

نعود الآن إلى ما قلناه عن أشكال التعدد اللغوي وهي الأجناس المتخللة، وأقوال الشخصيات، والتنضيد الأجناسي والمهني للغة. إن هذه الأشكال ترتبط بالتناص من زاوية كونها تنهض كمؤشرات في النص، تجعل التناص يكشف عن نفسه ويوجه القارئ لتتبع مساره وتشكلاته.

وتنبه تلك المؤشرات إلى نفسها بخرقها لنقاوة الجنس الروائي، وتهجينها للشكل الروائي، وأيضًا بخرقها لأفق انتظار القارئ، إذ تثيره هذه الأجناس المتخللة واللغات الأجنبية على جنس الرواية، فيتساءل، ويبحث عن العلاقة التناصية التي تربط بين هذه الأجناس واللغات وبين الرواية.

إن استقطاب الرواية للتناص – وعلى خلاف باقي الأجناس الأدبية – يجد تبريره الأساس، في عدم اكتمال الجنس الروائي، وانفتاحه على حفريات نصوصية مختلفة الأنواع واللغات، يدخل في حوار معها سواء على مستوى الشكل أو المضمون. ويجد هذا التناص تحققه النص في الرواية؛ لأنها أكثر الأجناس الأدبية تشخيصًا للغات المجتمع والذاكرة، انطلاقًا من بنيتها المرنة، وقدرتها على امتصاص الأنواع الأخرى: الشعر والقصة والمسرح، بوصفها أجناسًا أدبية، والتاريخ والجغرافية والفلسفة... بوصفها أجناسا غير أدبية. وإذا كانت هذه النزعة الاستيعابية تعكس انفتاح وهجانة الجنس الروائي، فإن هذا لا يمنع من احتفاظ الرواية

بخصوصيتها؛ لأنها لا تتعامل مع هذه الأجناس المتخللة واللغات بحياد مطلق، وإنما تستدرجها لتخلق منها بنيتها الخاصة التي تقوم على التعدد اللغوي الموجه قصديًّا نحو تعدد الأصوات. فماذا نقصد بتعدد الأصوات، أو البوليفونية الروائية. هذا سنوضحه في الفصل الموالي.

الفصل الرابع

4

البوليفونية الروائية...

أصبحت «البوليفونية» مفهومًا متداولاً في الكثير من الأبحاث، التي تتناول موضوع التعدد الصوتي في الرواية. إلا أننا نلاحظ أن هذه الأبحاث على المستوى النظري والمفهومي، لا تقدم لنا تحديدًا جاهزًا لمفهوم البوليفونية. فهي تنطلق من استثمار هذا المفهوم، دون أن تفككه، وتعرف حدوده الدلالية. وكأنه واضح بذاته، أو مسلمة بديهية، لا يحتاج إلى سبر أغواره، واستقصاء تخومه الدلالية.

نتيجة لهذا القفز فوق ما نسميه «لحظة الوعي بالمفهوم»، بالانتقال مباشرة إلى تطبيقه على النصوص الأدبية، أصبحت البوليفونية عرضة للبس والتشويش.

كما نعلم، تعتبر البوليفونية مفهومًا موسيقيًّا خالصًا، وبالتالي فإن نقله إلى حقل الأدب (الرواية)، لن يمر دون إثارة مشاكل نظرية وعوائق منهجية. ومشكل أغلب الدراسات التي

تناولت موضوع التعدد الصوتي في الرواية، يكمن في أنها ادعت وجود رواية بوليفونية، أولاً، قبل أن تحدد مفهوم البوليفونية، ثانيًا، - وهذا هو الأساس - أنها تحدثت عن البوليفونية الروائية، قبل أن تسعى إلى بلورة مفهوم واضح للصوت المنفرد، كي يكون بوسعها أن تبني تصورًا دقيقًا للتعدد الصوتي.

تجنبًا لهذا القفز فوق «لحظة الوعي بالمفهوم»، وما ينتج عنه من مشاكل تحجب الرؤية الصحيحة، سنقوم أولاً باستكناه مفهوم البوليفونية في حقل الموسيقى (أي الوعي به داخل مجاله الأصلي)، ثم ننتقل بعد هذه الخطوة إلى معاينة البوليفونية الروائية (أي الوعي به داخل مجاله الأصلي)، ثم ننتقل بعد هذه الخطوة إلى معاينة البوليفونية الروائية (أي الوعي به داخل مجاله المجازي)، لنتمكن في النهاية من بلورة بعض النتائج، تساعدنا على فهم الرواية البوليفونية، وتحديد علاقتها بالرواية المونولوجية.

بهذه الخطة ننتقل إلى الرواية، ولكنه الانتقال المؤسس على وعي مشاكل الانتقال من مستوى إلى آخر، ومن مجال الموسيقى إلى مجال الرواية.

1 - البوليفونية الموسيقية:

تبدع المقطوعات الموسيقية عن طريق تنظيم العلاقات النغمية بين اللحن، وتجميع النغمات المصاحبة له. ويتم هذا التنظيم من خلال نوع من التراكيب الداخلية التي تنتظم في إطار شكل موسيقي معين.

ونصادف داخل المؤلفات الموسيقية أنماطًا مختلفة من التأليف الموسيقي. فهناك التأليف أحادي الصوت، وهو الذي يقوم على لحن مفرد، سواء تم عزفه من طرف عازف واحد أو مجموعة من العازفين. وهناك التأليف الموسيقي القائم على مجموعة من الأصوات ذات الجنس الواحد، بحيث تسمع مجموعة من الأصوات أو النغمات المختلفة في آن واحد، إلا أن هذه الأصوات تتكون من لحن أساسي له الصدارة، تسانده مجموعة من الأصوات الأخرى التابعة له، التي ليس لها من أهمية لحنية أو استقلالية إيقاعية، ما يرقى بها إلى الوقوف في مستوى كامل القيمة مع اللحن الأساسي. ومادامت العلاقة هنا هي علاقة متبوع وتابع، فهذا النمط لا يرقى إلى صيغة البوليفونية، حتى وإن تعددت الأصوات الموسيقية في آن واحد واختلفت.

أما التأليف الموسيقي المتعدد الأصوات، الذي يصدق عليه مفهوم البوليفونية، - وهو النمط الثالث - فهو يقوم على تقابل مجموعة من الألحان المتزامنة وتشابكها (لحنًا أو أكثر) بحيث يكون لكل لحن منها كيانه الإيقاعي والنغمي المميز له، وبالرغم من هذا التعارض والتشابك تكون فيما بينها وحدة فنية مترابطة.

وغالبًا ما نجد هذه الأنماط الثلاثة من التأليف الموسيقي داخل العمل الموسيقي الواحد، ولكن بنسب متفاوتة، ويوصف العمل الموسيقي تبعًا لنوعية النمط الغالب على تكوينه.

إن هذه السيرورة من تطور التأليف الموسيقي من النمط الأحادي اللحن إلى النمط المتعدد الأصوات، غيرت من مسار التذوق الجمالي الموسيقي، بالانتقال من التمتع بجمال الألحان إلى التمتع بجمال التركيب الصوتي.

غير أن هذا التعدد الصوتي يعرف أساليب مختلفة، لتنظيم علاقة الأصوات والألحان فيما بينها. في هذا الإطار يميز الموسيقيون بين أساليب عديدة. إذ نجد أسلوب المصاحبة، وفيه تسمع الأصوات مع بعضها، مع إبراز صوت واحد مهيمن في مقابل الأصوات الأخرى التي تأتي في الدرجة الثانية. وهناك أيضًا أسلوب الملاحقة، الذي يسمع فيه لحن تلاحقه ألحان أخرى. وثمة أسلوب التضاد، الذي ينهض على سمة التنافر والتباعد بين الأصوات في إطار وحدة موسيقية متسقة[1].

---

(1) حميد ياسين: بوليفونية الرواية أم التعدد في الموسيقى والرسم، جريدة القدس العربي، لندن، 1994/ 1620.

إلى جانب هذه التنظيرات الغربية، نجد أن العرب قد اهتموا بالتعدد الصوتي. من ذلك ما ذهب إليه «الفارابي»، حين حدد أنماط التعدد الصوتي في ثلاثة أنواع، وهي:

أ- الاتفاقات: وهي عزف نغمتين متآلفتين معًا.

ب- التمزيج: وهو عزف نغمتين متتاليتين، بحيث تعزف الأخرى خطفًا إلى الثانية فتسمع كأنها متزامنة معها.

ج- التضعيف: وهو عزف النغمة مع قرارها أو جوابها في لحن واحد[1].

وقد أضاف «ابن سينا»، إلى أنواع التعدد الصوتي التي استخلصها «الفارابي»، أنواعًا أخرى، هي:

أ- التبديل: وهو يقابل مقلوب المسافات الهارمونية.

ب- التشقيق: وهو العزف على وترين يصدران نغمة واحدة منها، لامتدادها الزمني والطبيعي، وتزخرف الأخرى في أزمنة أخرى قصيرة ومتتابعة.

ج- الترعيد: وهو مطابق للزخرفة اللحنية[2].

لقد تطور البحث في البوليفونية الموسيقية، وكان من نتائج هذا

---

(1) عواطف عبد الكريم، التصويت في الموسيقى، مجلة الموسيقى، العدد 2/ 1985، ص: 104.

(2) التصويت في الموسيقى، ص: 104.

التطور، التفرقة بين التعدد الصوتي، الذي يحتل فيه لحن واحد مكانة الصدارة في حين تقوم بقية أصوات العمل الموسيقي على مساندته، وبين التعدد الصوتي، الذي يعتمد على الاستقلالية النغمية والإيقاعية للألحان المختلفة والمتزامنة.

وسيقتصر استخدام «البوليفونية» على المؤلفات الموسيقية من النوع الثاني. لذلك يحرص الموسيقيون على مبدأ «التوازن»، بوصفه عاملاً منظمًا للألحان في التأليف المتعدد الأصوات. من هنا، تبدو ملاحظة «هيجل» جد مهمة، عندما تحدث عن فن الموسيقى، وأكد على أن «الخليط المحض من الأصوات أو الصيحات ليس في ذاته فنًا. وهو لا يصبح فنًّا إلا عندما تدخل فيه النفس بناءً معماريًّا من العلاقات المرتبة. ومثل هذه العلاقات المرتبة تدخل الوحدة على الأصوات المختلفة. فالكثرة الشديدة الغليظة ليست جميلة، بل الكثرة التي يحكمها مبدأ يوحد بينها ويكشف عن الفكرة، وبالتالي تصبح جميلة»[1].

يبقى أن نشير إلى ملاحظة مهمة، وهي اختلاف أسلوب التعبير البوليفوني من عصر لآخر، تبعًا لاختلاف الاتجاهات الموسيقية لكل عصر. فقد تميز التعبير البوليفوني في القرن السادس عشر بالنعومة والروحانية، بعيدًا عن أي تأثير عنيف، وأطلق على هذا الشكل اسم «البوليفونية الخطية». وفي القرن السابع عشر، اتجه

---

(1) ولترستيس: فلسفة هيجل فلسفة الروح، ترجمة إمام عبد الفتاح، دار التنويرا ط2 1992/ 2أص: 163.

التعبير البوليفوني نحو الإيقاع العنيف بشكل طفيف، وأطلق على هذا الشكل اسم «البوليفونية الوظيفية». أما القرن الثامن عشر، فقد عرف شكلًا بوليفونيًّا شبيهًا بالدراما المسرحية التقليدية. في حين تم إطلاق اسم «البوليفونية المتنافرة» على التأليف متعدد الأصوات لموسيقى القرن العشرين.

وبالرغم من هذا التنوع والاختلاف في الأشكال البوليفونية الموسيقية، فقد ظل المبدأ الجوهري المنظم للبوليفونية الموسيقية في جميع هذه الأشكال: هو تزامن الألحان المتعارضة والمختلفة بشكل متوازن.

نستنتج مما سبق:

1- إن البوليفونية الموسيقية هي تطوير متزامن لصوتين أو أكثر، تحتفظ رغم ارتباطها باستقلال نسبي.

2- إن المبدأ الأساسي في البوليفونية الموسيقية، يقوم على تساوي الأصوات. يجب ألا تكون ثمة هيمنة لأي صوت (لحن)، كما يجب ألا يقوم أي صوات بدور التبعية.

3- يخضع تنظيم العلاقة بين الأصوات لأساليب متنوعة. فهناك أسلوب المصاحبة، الملاحقة، وأسلوب التوافق والتضاد. دون أن ننسى الاقتراحات العربية في هذا المجال، التي أشرنا إليها سابقًا.

4- مبدأ التوازن: إن تعدد الأصوات لوحده غير كافٍ، إذا لم تكن

عناصر العمل الموسيقي، قادرة على التجاوب، من أجل أن تكون نظامًا موحدًا تلتقي فيه خيوط التعدد.

5- اختلاف أشكال التعبير البوليفوني من عصر لآخر. حيث ميز الموسيقيون بين «البوليفونية الخطية» و«البوليفونية الوظيفية»، والبوليفونية الشبيهة بالدراما المسرحية التقليدية، و«البوليفونية المتنافرة».

إن هذه الاستنتاجات التي تلخص قوانين «البوليفونية الموسيقية» ينبغي ألا تغيب عن وعينا، من أجل أن نؤسس فهمنا «للبوليفونية الروائية».

وهذا ما سنعمل على إبرازه في الفقرات الموالية.

2- **البوليفونية الروائية:**

1-2- من الروائيين المعاصرين الذين تأثروا بالموسيقى في بناء المعمار الفني لرواياتهم، نجد الروائي التشيكي «ميلان كونديرا»، فهو كما يصرح في كتابه «فن الرواية»[1] تشبع بالموسيقى الكلاسيكية منذ حداثة سنه، وكانت الموسيقى حتى سن الخامسة والعشرين تجذبه أكثر من الأدب.

وتكمن أهمية «كونديرا» في أنه حاول أن يظل وفيًا لمبادئ البوليفونية الموسيقية في بناء رواياته. فهل نجحت هذه المحاولة في

(1) ميلان كونديرا: فن الرواية، مرجع مذكور، ص: 42.

نقل البوليفونية الموسيقية إلى الرواية، رغم خصوصية الشكل الفني لكل منهما؟

يتحدث «كونديرا» عن البوليفونية الروائية، ويرى أنها نقيض التأليف وفق خط واحد، أي وفق نسق حكائي واحد، له طابع التتابع. إن الرواية في نظره، منذ بداية تاريخها، حاولت التخلص من النسق التتابعي للسرد، وذلك بفتح ثغرات ومفارقات في القص الطولي لحكاية ما. ولكي يؤكد هذه الفكرة، يأتي بمثال رواية «دون كيشوت». في هذه الرواية يقص «سرڤانتس» سفر «دون كيشوت» وفق نسق الحكي الكرونولوجي. لكن «دون كيشوت»، يلتقي خلال سفره بشخصيات أخرى، كل واحد منها تقص حكايتها الخاصة بها. وبفعل هذه المحكيات الخاصة بالشخصيات، ينشطر السرد، وتنشأ فجوات ومفارقات، تسمح بالخروج عن الحكي التسلسلي للرواية.

إن هذه الخلخلة لنسق الحكي الطولي، وفتح ثغرات في سرد الرواية، هي ما يحدد بوليفونية الرواية في تصور «كونديرا». فإلى أي حد ما، ينسجم هذا التصور مع مبادئ البوليفونية الموسيقية؟

إن هذا التحطيم لنسق الحكي التتابعي، بتوظيف محكيات صغرى، تخرق المسار الأحادي للرواية، لا يعكس البوليفونية الموسيقية في شيء. لأنه لا وجود هنا للتزامن، إننا هنا إزاء ما يسميه الباحثون في السرديات بأنساق الحكي. وقد حاول الباحثون ضبط

هذه الأنساق. في هذا الإطار، تحدث «شلوفسكي»[1] عن نمقين للحكي هما، التأطير والتنضيد. في التأطير، توضع القصص القصيرة المستقلة داخل قصة قصيرة أخرى، يفترض أن تلك القصص تشكل أجزاء لها. وفي التنضيد، تتسلسل قصص قصيرة، الواحدة مستقلة عن الأخرى، لكن تصل بينها شخصيات مشتركة.

وتحدث «تدوروف»[2] عن ثلاثة أشكال للحكي هي: شكل التتابع، وفيه تتسلسل القصص، بحيث تنتهي القصة الأولى، فيشرع في حكي القصة الثانية. والشكل الثاني هو التضمين، وفيه يتم إدخال قصة أخرى، وهذا الشكل نظير ما سماه «شلوفسكي» بالتأطير. والشكل الثالث هو التناوب، وفيه يتم حكي قصتين في آن واحد عن طريق التناوب.

ويتحدث «جان ريكاردو» كذلك عن نسق «الإرصاد»[3]، ويعني به إدراج قصة صغيرة في قصة كبيرة، تكون بمثابة المرآة التي تنعكس فيها القصة الكبيرة.

إذن ما يقصده «كونديرا» ببوليفونية الرواية، يتعلق في الحقيقة،

---

(1) شلوفسكي وآخرون: نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط 1982/1.

(2) T. Todorov: les catégories du Recits littéraires, Communication n8, 1966, ED Seuil, P. 140.

(3) جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، ترجمة صباح الجهيم، وزارة الثقافة دمشق، 1977، ص 221.

بطريقة صوغ المتن الحكائي، في الرواية، وكما لاحظنا فهناك عدة أشكال لهذا الصوغ. وتكون البوليفونية الروائية في رأي «كونديرا»، هي نقيض الحكي وفق شكل التتابع.

غير أن أهم فكرة فكرة نجدها لدى «كونديرا»، تقربنا من مفهوم البوليفونية الموسيقية، هي تأكيده على تساوي الأصوات في الرواية البوليفونية. وهو لا يقصد بهذا المفهوم تساوي أشكال الوعي عند الشخصيات الروائية، كما سنلاحظ عند «باختين»، بل يقصد به تساوي المساحة بين حكايات وفصول الرواية؛ لأن أي زيادة في كمية حكاية ما، أو فصل ما أو مقطع ما من الرواية، سيكون على حساب الأجزاء الأخرى. الشيء الذي يؤدي إلى هيمنة وحدة ما على الوحدات الأخرى وهذا يتنافى – بطبيعة الحال – مع المبدأ الجوهري في البوليفونية الموسيقية. وهو تساوي الأصوات.

إن هذا التساوي بين الأصوات في الرواية البوليفونية هو الذي يضمن تلاحم وحداتها الحكائية المتنوعة، وفي حالة ما إذا افتقدت هذه الوحدات إلى رابط بينها، فإن الرواية تفقد وحدتها وتماسكها.

2–2 بخلاف «كونديرا»، يؤكد «باختين»، أن بوليفونية الرواية لا تتحقق إلا بمبدأ جوهري، هو التعدد الصوتي، ويقصد به تعدد أشكال الوعي لدى الشخصيات الروائية. ما هي إذن أهم سمات الرواية البوليفونية في تصور «باختين»؟

إنها جملة من الخصائص التركيبية والأسلوبية والدلالية، التي

تطبع الخطاب الروائي، وتجعل رؤية النص الروائي لا تنتسب إلى المؤلف وحده، بل إلى شبكة من الشخصيات التي تتخلل خطاب الرواية. ويكون المبدأ الأساسي الذي ينتظم النص الروائي هو التعدد الصوتي، الذي يحتفظ للشخصيات بنوع من الاستقلال في التعبير. ويترتب عن هذا الاستقلال، اتباع رؤى ووجهات نظر الشخصيات لمنطق حواري، يفقد من خلاله النص الروائي نبرته الأحادية.

فعلى مستوى بناء الشخصية الروائية، فإن الشخصيات في الرواية المتعددة الأصوات، ليست مجرد وسائط ناقلة للمعلومات، أو مجرد تحقيق لرغبات المؤلف. إنها تتمتع باستقلالية نسبية عن سلطة المؤلف، وذلك بفعل المسافة الجمالية التي يخلقها الروائي بينه وبين شخوصه. ولا تعني - بطبيعة الحال - هذه الاستقلالية أن الشخصية تقع خارج خطة المؤلف، بل تعتبر جزءًا من استراتيجية المؤلف، التي تهيئ الشخصية سلفًا لمثل هذه الحرية النسبية.

من هذا المنظور، لا تكمن أهمية «دوستويفسكي»، في كونه أعطى للشخصية قيمة نفسية أو اجتماعية، بل في كونه استطاع أن يبني الشخصية الروائية، بوصفها شخصية غيرية، دون أن يمزج صوته معها. لذلك فأهمية البطل عند «دوستويفسكي»، لا تأتي من كون البطل يحدد سمات مميزة على المستوى السيكولوجي، أو خصائص نمطية على المستوى الاجتماعي، إن «البطل يهم دوستويفسكي بوصفه وجهة نظر محددة عن العالم وعن نفسه هو

بالذات، بوصفه موقفًا فكريًا، وتقويمًا يتخذه إنسان تجاه نفسه بالذات وتجاه الواقع الذي يحيط به»[1].

ومن ثم فإن «دوستويفسكي»، لا ينشغل بطبع البطل أو مزاجه، إنه لا يبني صورة موضوعية للبطل، وإنما يشخص بالضبط كلمة البطل عن نفسه بالذات وعن عالمه من حوله.

تبعًا لهذا التصور، فإن ما يشغل «دوستويفسكي»، ليس الكشف عن الواقع النفسي والخلفية الاجتماعية للبطل، إن ما يشغله في نهاية المطاف هو إضاءة وعي البطل بالعالم ووعيه بذاته.

إن هذا النهج في بناء الشخصية، لا يسمح بإنجاز صورة موضوعية للبطل، ذلك أن كل الخصائص الثابتة والسمات الموضوعية للبطل، أي كل ما يساعد المؤلف على بناء صورة كاملة عن البطل، يصبح عند البطل موضوعًا للتأمل، ومادة لوعيه الذاتي.

هذا الوعي الذاتي، بوصفه فكرة فنية محورية، لا يمكن أن يتعايش مع الملامح المكونة لصورة البطل، إنها تستفزه، وتفجر توتره. لذا فإن البطل يدخل في حوار مع ملامح جسده (صورته)، يتأملها ويتقرى تفاصيلها. إن وعيه يمتص هذه الملامح، بوصفها مادته، وبذلك يفقدها كل قوة منجزة ومحددة للبطل.

نستنتج – إذن – أن الوعي الذاتي للبطل بوصفه فكرة فنية مركزية، يعتبر آلية لتفكيك الوحدة المونولوجية للعالم الروائي،

(1) ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، مرجع مذكور، ص: 67.

ولكن بشرط أن يكون البطل بوصفه وعيًا ذاتيًا بالتعبير عن نفسه فعلًا، أي بشرط ألا يندمج مع صوت المؤلف، وذلك لا يتحقق إلا عبر خلق مسافة جمالية تباعد بين البطل والمؤلف.

غير أن أهم سمة يتميز بها الوعي الذاتي للبطل عند «دوستويفسكي» أنه لا يكتفي بنفسه أبدًا، بل يرتبط بعلاقة متوترة مع وعي آخر، لدرجة أن كل همسة من همسات البطل، كل فكرة من أفكاره، هي ذات نزوع حواري في أعماقها، مفعمة بروح الجدل.

إن ما قلناه عن سمات البطل، يقودنا إلى الحديث عن طبيعة الفكرة الفنية (الأيديولوجيا) في رواية «دوستويفسكي» المتعددة الأصوات، ذلك أن صورة هذه الفكرة في هذا العالم الروائي لا تنفصل عن صورة البطل حامل هذه الفكرة. وكما قلنا فإن هذا البطل ليس نمطًا اجتماعيًا أو سيكولوجيًا، لذلك يخلص «باختين» إلى أنه لن يستطيع أن يحمل «الفكرة الكاملة القيمة»، إلا مثل هذا البطل، لما يتمتع به من عدم إنجازية مأزقية وعدم استقرار مفتوح على جدل المتاهات.

إن ما يشكل المعمار الفني لروايات «دوستويفسكي»، ليس هو الفكرة بذاتها، بل «صورة الفكرة».

ويشترط باختين لتكوين صورة الفكرة، ما يلي:

١- تطابق صورة البطل بصورة الفكرة. إننا نرى البطل في الفكرة ومن خلالها، ونرى الفكرة في البطل ومن خلاله.

2- الطبيعـة الحواريـة للفكـرة الفنيـة. إن الأفكـار في عـالم «دوستويفسكي»، لا تنكمش على ذاتها، بـل تكشف عـن نفسها، في علاقة توتر وتماس مع الأفكار المجاورة لها.

3- بفعل هذه الطبيعة الحوارية، لا تغدو الفكرة صياغة ذاتية وسيكولوجية فردية، إن مجال وجودها ليس الوعي الفردي، بل العلاقة الحوارية بين مختلف أشكال الوعي.

إذًا، ليست كثرة الشخصيات والأحداث داخل العالم الروائي، وفي ضوء وعي موحد، هي ما يجري تطويره وتشخيصه في أعمال «دوستويفسكي»، بل تعدد أشكال الوعي المتساوية الحقوق والقيمة، هو ما يجري تطويره وتصويره. وفي الوقت نفسه تحافظ هذه الأشكال من الوعي على عدم ذوبانها، وفقدانها لخصائصها الجوهرية.

نستخلص من هذا، أن المبدأ التكويني الذي تقوم عليه الرواية البوليفونية، كما تجسدت في روايات «دوستويفسكي»، هو توحيد المواد والتكوينات غير المتجانسة بتعددية أشكال الوعي غير الموجهة إلى مركزية أيديولوجية. وبالفعل فإن العناصر المتناقضة، المشكلة للمعمار الفني عند «دوستويفسكي»، قد توزعت على عدد من العوالم، وعدد من أشكال الوعي المتساوية القيمة. وليست الحكائية هي التي تندمج مباشرة، بل هذه الأشكال المتعددة من الوعي، بما فيها من رؤيات متباينة هي التي تندمج في حوار الرواية الكبير.

ويشترط في هذا المبدأ التكويني الأساس، أي التعدد الصوتي،

أن يكون شاملًا وجذريًا، يشمل بنية الرواية الكلية على كافة المستويات اللفظية والتركيبية والدلالية، بحيث إن تركيب السرد نفسه، أي تلك النواة الأولى التي ينطلق منها القص، ويصدر عنها الخبر الروائي، هذه النواة يجب أن تكون قد تحددت في ضوء هذا الموقف الجديد من العالم (التعدد الصوتي). وهكذا فإن جميع عناصر البنية الروائية، تتحدد بمهمة بناء عالم متعدد الأصوات.

3 - أيديولوجيا الرواية البوليفونية:

إن الرواية البوليفونية، وهي تكتفي بعرض أيديولوجيا الشخصيات الروائية ضمن منطق حواري، فإنها تقلص من حضور وهيمنة الكاتب على قوانين اللعبة الروائية، وتجعل الشخصيات مشاركة في تسنين قواعد هذه اللعبة.

لكن هل يعني هذا التعدد في أشكال الوعي، أن الكاتب لا موقف له، أو لا موقع له – بتعبير يمني العيد؟[1] وهل نفهم من التعدد الصوتي، أن الرواية البوليفونية ليست لها أيديولوجيا؟

في الحقيقة، سبق «لكرستيفا» أن أثارت هذا الإشكال، عندما تساءلت في تقديمها لكتاب «شعرية دوستويفسكي»: هل تعتبر البوليفونية أيديولوجيا؟

(1) يمنى العيد: الراوي، الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1986/1، ص: 25.

وهي ترى «أن الأيديولوجيا، أو بالأحرى الأيديولوجيات توجد في النص الروائي متناقضة، ولكنها غير مرتبة، ولا مفكر فيها، ولا محكوم عليها، إنها لا تشتغل إلا كمادة للشكل. وبهذا المعنى، فإن النص البوليفوني ليس له إلا أيديولوجيا واحدة: هي الأيديولوجيا المشكلة، أيديولوجيا الشكل»[1].

بل تذهب بعيدًا إلى حد نفي أيديولوجيا النص، عندما ترى أن النص البوليفوني، لا يملك أية أيديولوجيا خاصة «لأنه ليس له موضوع أيديولوجي. فهو جهاز تعرض فيه الأيديولوجيات، وتستنفد ذاتها في تصادمها»[2].

إذا حاولنا البحث عن خلفية موقف «كرستيفا»، الذي ينفي الأيديولوجيا عن الرواية البوليفونية، فإننا نجده ينبع من فكرة «باختين» المتصلة بالتعدد الصوتي.

يرى «باختين» أن دور الكاتب في الرواية البوليفونية، يكمن في المقابلة بين الشخصيات ووجهات نظرها حول العالم، أي أنه يجعل الأيديولوجيات في الرواية تتكلم بصوتها ولسان حالها. وفي هذه الحالة، فإن البطل لا يعكس آراء الكاتب؛ لأنه يتمتع باستقلالية تضمن له ممارسة آرائه. بل إن هذا البطل، - كما لاحظنا في تحليلنا - لا يملك أي تصور جاهز عن نفسه وعن العالم من حوله؛ لأنه

(1) Kresteva: Poetique de Dostoievski, Seuil, 1970, P. 18.

(2) المرجع السابق ص 18.

خلال مسار الرواية، يتساءل عن هويته، يشكك في أفكاره، ويزعزع قناعاته، ومعنى هذا أنه لا يتوفر على أيديولوجيا جاهزة ومكتملة.

لقد رأى بعض النقاد، في هذا الطابع الحواري للرواية البوليفونية، إلغاء لرأي الكاتب، وزعموا بالتالي أن «باختين»، يقول بالحياد المطلق للكاتب، من ذلكِ موقف د. «حميد لحمداني»، يقول: «إن باختين يلغي هذا الموقف، أو هو في أحسن الأحوال يعتبره موقفًا محايدًا، أي لا موقف له. يتجلى ذلك في قوله بالحياد المطلق للكاتب الروائي، وخاصة في نمط الكتابة الروائية التي سنها الكاتب الروسي دوستويفسكي»[1].

إن مثل هذا التفسير يمكن أن تترتب عنه نتائج تلغي مسألة البوليفونية من أساسها.

فإذا كان الكاتب في الرواية البوليفونية لا ينحاز إلى أيديولوجية ما من الأيديولوجيات المتصارعة داخل الرواية، فإن عدم الانحياز، لا يعني بالضرورة أن الكاتب لا موقف له، وأنه محايد مطلق.

إن القول بالحياد المطلق يلغي دور الكاتب في حبك خيوط اللعبة البوليفونية. لأنه ماذا تعني البوليفونية الروائية في النهاية؟

إنها تعني تنظيم أشكال الوعي المتعددة داخل الرواية، وتشخيصها بشكل متساوٍ، لا يؤدي إلى هيمنة وعي واحد.

---

(1) حميد لحمداني: النقد الروائي والأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي،ط1991/1، ص 51.

نستخلص – إذن – أن موقف الكاتب، يتجلى في الكيفية التي يتم بها تشخيص الأيديولوجيات في النص الروائي. هذه الكيفية تضفي طابعًا حواريًا على الصراع الأيديولوجي، يواري موقف الكاتب. ويجعله يبدو في مظهر غير المنحاز وغير المورط في هذا الصراع الأيديولوجي.

نتساءل الآن عن طبيعة الأيديولوجيا في الرواية البوليفونية.

إن الرواية البوليفونية، بفعل طابعها الحواري، ليست إعادة إنتاج لأيديولوجيا موجودة في الواقع، بل هي إيديولوجيا نابعة من الشكل الفني، ولهذا السبب وسمتها «كرستيفا» بأيديولوجيا الشكل. وهذه الأيديولوجيا ليست مرتبطة بآراء الكاتب، ولا محددة بهذه الفكرة أو تلك، بهذه الشخصية أو تلك إنها محايثة لبنية الخطاب الروائي، وهي نتاج مجموع العلاقات البنيوية والتيماتية بين كافة عناصر وأجزاء الرواية. لهذا ليس من المعقول مقارنة أيديولوجيا النص بالأيديولوجيا خارج النصية، أي الأيديولوجيا كمفهوم يعبر عن واقع ملموس وطبقة محددة. إن مثل هذه المقارنة تطمس الوظيفة الاستطيقية لأيديولوجيا الرواية التي لا تحيل إلا على مرجعها النصي.

بالإضافة إلى ما تقدم، فإن تعدد أشكال الوعي في الرواية، تزداد أهميته من خلال الأبحاث المعاصرة التي تلقي الضوء على وضعية السارد في الرواية الحديثة. وهذا ما أوضحه «تيودور أدورنو». فقد لاحظ هذا الباحث أن وضعية السارد في الرواية

المعاصرة، أصبحت تتميز بطابع المفارقة. لذلك لم يعد السارد التقليدي.. العالم بكل شيء، قادرًا على تشخيص الواقع المتعدد والمتناقض انطلاقًا من صوت الراوي الواحد.

وإذا كان السارد التقليدي قد ارتاح إلى تقنية الإيهام بالواقع، كما جسدتها تقنية الخشبة الإيطالية في المسرح البورجوازي، حيث «السارد يرفع ستارة: وعلى القارئ أن يسهم في إتمام الفعل، كما لو أنه كان حاضرًا حضورًا فيزيقيًّا»[1]، فإن السارد الحديث يحرص على شيء جوهري في علاقته بالقارئ، وهو المسافة الاستطيقية، «في الرواية التقليدية كانت تلك المسافة ثابتة: والآن تتحرك وتتباين مثل أوضاع الكاميرا في السينما: تارة يبقى القارئ في الخارج، وتارة ينقله التعليق إلى المشهد، أو إلى ما وراء الكواليس، أو إلى قاعات الآلات»[2].

تعتبر – إذن – المسافة الأستطيقية، إحدى الآليات الأكثر فعالية، لتكسير التلاحم المصطنع والوحدة المونولوجية، وبالتالي تعديد الأصوات وتنويع الساردين، وهو الملمح الجمالي، الذي برز – كما يرى «أدورنو» – بسبب تعقد علاقات الإنسان في المجتمعات الحديثة، المطبوعة بالتناقض وظواهر الاستلاب والتمزق.

---

(1) تيودور أدورنو: وضعية السارد في الرواية المعاصرة، ترجمة محمد برادة، مجلة فصول، العدد 1993/ 2، ص: 94.

(2) المرجع السابق، ص: 94.

4- الرواية البوليفونية والرواة المونولوجية: أية علاقة؟

سبق أن أشرنا في مقدمة هذا المبحث، إلى أن أي بحث في البوليفونية الروائية، يجب أن يسبقه بحث في الصوت المنفرد، يمكن أن نؤسس عليه فهمًا دقيقًا للتعدد الصوتي.

و«باختين» نفسه، عندما تحدث عن الرواية المتعددة الأصوات عند «دوستويفسكي»، لاحظ بأن هذا الأخير هو مبدع ومبتكر هذا الشكل الروائي الجديد. إذ يرى «باختين» أن الرواية المونولوجية هي الشكل الروائي الذي طبع سيرورة الخطاب الروائي الأوروبي قبل «دوستويفسكي»، وجعلته سجين رؤية المؤلف، كمنتج لأيديولوجيا النص.

في الواقع سبق «للوكاش»، في محاولته إعداد نمذجة للشكل الروائي، وتمييزه بين شكل المثالية المجردة، والرواية العاطفية، ورواية التعلم، أن أشار إلى أن روايات «دوستويفسكي»، لا تمت بصلة إلى رومانسية القرن التاسع عشر الأوروبية، وإلى ما قام ضدها من ردود فعل مختلفة لا تقل عنها رومانسية، «إن دوستويفسكي ينتمي إلى العالم الحديث، ولا يستطيع غير تحليل آثاره تحليلاً شكليًا، أن يظهر من الآن ما إذا لم يكن هو هوميروس أو دانتي هذا العالم الحديث... ما إذا لم يكن سوى بداية أم أنه صار اكتمالًا وتمامًا»[1].

(1) جورج لوكاش: نظرية الرواية، ترجمة الحسين سحبان، منشورات التل ط 1/1988، ص: 149.

نستشف من هذه الملاحظة، أن روايات «دوستويفسكي» المتعددة الأصوات، تشكل تحولًا جوهريًا في مسار الرواية الأوروبية التي هيمنت عليها الرؤية المونولوجية بتعبير «باختين»، والنزعة الرومانسية بتعبير «لوكاش».

ماذا يقصد «باختين» بالرواية المونولوجية؟

لا نجد تحديدًا جاهزا لمفهوم الرواية المونولوجية، غير أننا يمكن أن نكشف جملة من الملاحظات النظرية من خلال تنظيراته تقربنا من طبيعة المونولوجية الروائية.

يرى «باختين» أن الرواية المونولوجية، هي الشكل الروائي الذي طبع تاريخ الخطاب الروائي الأوروبي قبل «دوستويفسكي».

وبحسب «باختين» فإن الرواية المونولوجية لا تقدم رؤية للعالم تكون نابعة من جدل وصراع وجهات نظر الشخصيات، وإنما تعكس رؤية خاصة بمؤلفها، على نقيض الرواية البوليفونية التي تقدم رؤية متعددة للعالم، مرتبطة باختلاف أنماط ورؤى الشخصيات، وما يسود بينها من علائق حوارية.

وبسبب هيمنة رؤية المؤلف، فإن الرواية المونولوجية لا تعرف أفكار الغير وآراء الشخصيات بوصفها مادة للتشخيص الأدبي، إن كل ما هو أيديولوجي ينقسم في هذه الرواية إلى نمطين: نمط الأفكار اليقينية والصائبة. ومثل هذه الأفكار، لا يجري التعبير عنها، بل يجري تأكيدها وتثمينها. هذا التأكيد يجد تعبيره الموضوعي

في نبراتها الأحادية والقاطعة، أما نمط الأفكار الأخرى، فهي إما غير صائبة من وجهة نظر المؤلف، أو أنها لا تثير اهتمامه وفضوله. ولهذا يجري رفضها جدليًا، وبذلك تفقد قيمتها الدلالية، لتصبح مجرد عناصر بسيطة لتدعيم صواب أفكار المؤلف.

فالفكرة (الأيديولوجيا) في العالم المونولوجي، إما أن تؤكد، وإما أن ترفض. وإذا كانت الرواية البوليفونية تنبني على صور للأفكار ويسعى المؤلف فيها إلى فسخ المجال أمام وجهات نظر الشخصيات؛ لأن تبلغ أقصى درجات الإقناع، باتباعها لمنطق حواري وجدالي، تفقد من خلاله هذه الأفكار نزوعها اليقيني ونبرتها الأحادية، فإن الرواية المونولوجية تنبني على أفكار يقينية، بسبب موقف المؤلف الذي لا يصادف مقاومة حوارية داخلية من جانب الشخصيات. وفضلاً عن ذلك، تفتقر الرواية المونولوجية إلى وجود علاقات حوارية بين الشخصيات وعوالمها. إن كل شيء هنا، يجري تصويره من زاوية المؤلف، وليس بناء على الطريقة التي تراها وتشعر بها الشخصية. وبالتالي فإن منظور المؤلف لا يتقاطع ولا يتصادم مع منظورات وآراء الشخصيات.

هل نفهم من هذا، أن الرواية المونولوجية باستنادها إلى رؤية المؤلف، تقابل الرواية البوليفونية التي تقدم رؤيات متعددة للعالم؟ وكيف يمكن أن نوافق «باختين»، بأن الرواية المونولوجية، لا تقدم سوى رؤية واحدة للعالم، هي رؤية المؤلف؟

إن مثل هذه المقابلة غير ممكنة – من وجهة نظرنا – فالرواية

المونولوجية تخلق جماليتها التي تنسجم مع قواعد تركيبها وبنائها. كما أن الرواية البوليفونية تخلق جماليتها بما ينسجم مع مكوناتها وبنياتها. فالمسألة ليست مسألة مقارنة ومفاضلة، بقدر ما هي مسألة قواعد تركيب وبناء خاصة بالأشكال والأنواع الروائية. فكل شكل روائي له خصائص شكلية وجمالية مميزة، ومستمدة من الموروث العام لهذا الشكل الروائي، ومن الإمكانات التي يتيحها لممارسة الانزياح والتجديد.

في الواقع، لا يمكن أن نقبل بتصور «باختين»، الذي يجعل الرواية المونولوجية سجينة رؤية واحدة، هي رؤية المؤلف. ثم كيف يمكن أن نقبل مع «باختين» تأطير السيرورة الروائية الأوروبية قبل «دوستويفسكي» ضمن اتجاه الرواية المونولوجية، برغم ما تقدمه هذه السيرورة من تنوع وغزارة في الأشكال الروائية؟ كيف يمكن أن نضع على خط واحد، هو خط الرواية المونولوجية، كل من «تولستوي» و«تورغنيف» و«بلزاك» و«جوته»، على الرغم من اختلافهم وتمايزهم؟ كيف يمكن أن نقسم الرواية الأوروبية إلى شكل مونولوجي من جهة، وروايات «دوستويفسكي» المتعددة الأصوات من جهة ثانية؟

في الحقيقة يرجع موقف «باختين» هذا، إلى انطلاقه من نموذج معين هو روايات «دوستويفسكي» باعتبارها مثالًا أعلى للشكل البوليفوني. هذا النموذج تحول في تنظيراته إلى معيار، يبني عليه نظريته للرواية، وانطلاقًا منه يعيد قراءة تاريخ الرواية الأوروبية. الشيء الذي يدفعنا إلى إعادة النظر في هذا المعيار، خصوصًا في ضوء

ما استجد من إنتاج روائي، من شأنه أن يغني النظريات الروائية، ويضفي طابعًا نسبيًا على مفاهيم «باختين».

من هذا المنطلق، لا نقابل بين الرواية المونولوجية والرواية البوليفونية، كما لا نضع حدودًا فاصلة بينهما على أساس الرؤية الواحدة والرؤية المتعددة. ذلك أن الرواية المونولوجية، لا تعمل بالضرورة، على سيادة رؤية مهيمنة هي رؤية المؤلف، إذ يمكن أن تقدم لنا رؤيات متعددة، أو على الأقل تأويلات متعددة لدلالة الرواية، تضع المتلقي أمام حيرة عويصة، وكمثال على هذا النمط من الروايات التي تضع القارئ أمام معاناة تجربة القراءة نذكر أعمال «كافكا» و«هيرمان بروخ» و«جويس» و«بروست» و«توماس مان» وغيرهم. فإذا ما اعتبرنا روايات هؤلاء المبدعين تنتمي إلى الشكل المونولوجي، فإنها على الرغم من ذلك، لا تطرح رؤية واحدة مهيمنة، أو تأويلًا واحدًا، بل ترمي بالقارئ في متاهات لا حدود لها، وتورطه في تجربة وجودية ليس فيها غير الأسئلة التي لا تنتظر جوابًا، يقول ألبيريس: «ولكن حين تقترح رواية كافكا أو موزيل، على نقيض ذلك، تجربة «لا خاتمة لها»، وسؤالًا لا جواب له، ورؤية للمغامرة الإنسانية تطرح على بساط البحث صورنا المألوفة دون أن تعيض عنها بصور أخرى محددة، فلن يكون للرواية فائدة هذه السهولة وإغراؤها إنها تقلق الإنسان وتشوشه، كأنها إله من آلهة الأزتيك»[1].

(1) ألبيريس: تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، منشورات عويدات، ط 1985/2، ص: 256.

إن مـن شـأن المقارنـة بـين الروايـة المونولوجيـة والروايـة البوليفونية على أساس مفهوم الرؤية ، أن يؤدي إلى نتـائج وخيمـة ، تطلـق العنـان لأحكـام القيمـة. مـن ذلـك مـا ذهـب إليـه «حميـد لحمداني» ، حيث يرى أن الرواية المونولوجيـة تقـدم رؤيـة أحاديـة ذاتية، بينما تقدم الرواية الحواريـة رؤيـة موضـوعية شـاملة . وعـلى الرغم من أن الناقد لا يشرح لنا ما يقصده بالذاتيـة والموضـوعية – هذين المفهومين الغامضين في حقل الأدب والعلوم الإنسانية – فإننا نفهم من كلامه، أنه يقصد بالذاتية، أن الرواية المونولوجية لا تقـدم سـوى رؤيـة واحـدة لمظـاهر الحقيقـة الواقعيـةالمتعـدد ة. ويقـصد بالموضوعية، أن الرواية الحوارية تقدم لنا الحقيقة الواقعية كاملة، في مظاهرها المتعددة.

إن مثل هذا الموقف يـسقط في وهـم الفـصل الميتـافيزيقي بـين الذاتية والموضوعية . وطبقًا لهذا التصور الميتـافيزيقي، عنـدما تركـز الرواية على مشاكل الفرد وثيمات الـذات تكـون بالـضرورة ذاتيـة. وعندما تركز الرواية على مـشاكل الغـير وشـواغل الآخـر، تكـون بالضرورة موضوعية . وكأن تجربة الكتابة بهذا الوضوح الساطع. إن مثل هذا الموقف لا يـرى فيالحيـا ة سـوى اللـون الأبـيض واللـون الأسـود ، وينـسى أن الخاصـية الأساسـية للألـوان هـي التـداخل والتقاطع.

وقد سبق «لكرستيفا» في تناولها لإشكالية الذات في الكتابة، أن

بينت أن الممارسة الأدبية (والفنية عمومًا)، بفعل قوانين الدال، تنزع الذات من توتراتها وتناقضاتها الفردية، وتجذرها في التناقضات التاريخية. وعبر هذا التجذير «تصير أنا مؤكدة، خارج أنا، موضعة، أو لا موضوعية ولا ذاتية، لكن كليهما معًا»[1].

وتخلص الناقدة إلى أن الكتابة، بوصفها تجربَة، تضع ذاتًا أخرى، ليست فردية ولا سيكولوجية، إنها بالتحديد ذات تاريخية.

من وجهة نظرنا، نرى أنه لمعرفة ما إذا كانت رواية تقدم لنا رؤية متعددة، أو ما نقترح تسميته «بالمجال الخصب للتأويل»، ينبغي أن نعرف موقفها من «المعرفة» بالتحديد الأنطولوجي للكلمة. كيف تشخص الرواية تجربة الإنسان في الوجود؟ لا أن نسأل ما إذا كانت تقدم «الحقيقة الواقعية» كاملة، بعد أن تضع «اليقين» خلفية وأساسًا له، ولا تكشف لنا سرًا أو لغزًا من الوجود، بل تكتفي بملامسة قشرة الوجود بحجة تقديم ما يسمى «بالحقيقة الواقعية». إن الرواية التي لا تميط اللثام عن جزء من الوجود مايزال مجهولًا هي رواية لا أخلاقية، على حد تعبير «كونديرا»، الذي يرى «أن المعرفة هي أخلاقية الرواية الوحيدة»[2].

من هذا المنظور، فإن روايات «كافكا» أو «كونديرا» أو

(1) J. Kresteva: Comment Parler á la litérature Tel Quel, n 47/1971, P: 31.

(2) ميلان كونديرا: فن الرواية، مرجع مذكور.

«جويس».. عندما تقدم تجربة تخومية، لا خاتمة لها، ولا جواب عن سؤالها، فإنها تشكل تحديًا لمركزية الذات، وتكشف عن كوجيطو عاجز عن أن يتملك ذاته، بخلاف الكوجيطو الديكارتي، الذي يزكي مركزية الذات، ويرى أن الإنسان سيد الطبيعة ومالكها، وأن الأشياء لا وجود لها ولا قيمة لها، إلا كموضوعات لتفكير الأنا المفكرة.

في هذا الإطار، يبدو نقد «أدورنو» لآراء «لوكاش» ذا أهمية بالغة في توضيح مسألة الذاتية في الرواية. فقد أوضح «أدورنو» أن «لوكاش» كان واقعًا في فخ النظرة المادية المبتذلة إلى العمل الأدبي، بوصفه انعكاسًا للواقع.

وبالتشديد على القوانين الشكلية باعتبارها مسألة تقنيات، وباعتبارها اندماجًا للذات والموضوع، يشرح «أدورنو»: «كيف أن الكتاب الذين كان يقرعهم لوكاش على «ذاتيتهم» إنما يضعون، أنفسهم في الحقيقة، على مسافة من الواقع، لكي يقوم عملهم بنقده بصورة فعالة»[1].

بعد أن عالجنا مجمل الإشكالات التي يثيرها مفهوم البوليفونية الروائية، يمكن القول بأن البوليفونية الروائية، تفترض:

---

(1) جفرسون وديفيد روبي: النظرية الأدبية الحديثة، ترجمة: سمير مسعود، وزارة الثقافة، دمشق. 1992، ص 286.

1- كثرة وتعدد الأصوات الكاملة الحقوق والمتساوية القيمة.

2- تعدد العوالم الروائية، وتعدد المحكيات.

3- اعتبار الأصوات وجهات نظر حول العالم، أي كون الأبطال حملة أيديولوجيا.

4- تعدد الدلالات والإيحاءات مما يفتح مجالاً خصبًا للتأويل.

الفصل

الخامس

5

التشكيل اللغوي الروائي

في خضم رحلتنا الاستكشافية في مسالك نظرية «باختين» في الفصول السابقة، تشكل لدينا اقتناع منهجي يقضي بضرورة تطوير مفاهيمه وأدواته، وربطها بما استجد من تصورات وبدائل على مستوى التنظير الروائي، أو بما تحقق من إنجازات جديدة على مستوى المتن الروائي.

وقد تم لنا هذا التطوير والتعديل في بحث خصصناه لموضوع «اللغة السردية»[1]، انفتحنا فيه على مفهوم الصيغة mode ووظفناه بوصفه إجراء سرديًّا وبلاغيًّا:

أولًا، على المستوى السردي لرصد كيفية اشتغال الصيغة داخل الخطاب الروائي، وهو ما يمكننا من تحديد جمالية تقديم القصة Fable.

(1) محمد بوعزة: اللغة السردية في وليمة لأعشاب البحر، مجلة الفكر العربي، بيروت، العدد 1998/ 17.

ثانيًا، على المستوى البلاغي لرصد كيفية اشتغال اللغة في الخطاب الروائي، وهو ما يمكننا من تحديد بلاغة الكلام الروائي.

في هذه السيرورة من تحديد الخطاب إلى تحديد لغته، ننتقل من الصيغة إلى اللغة، ومن السرديات إلى البلاغة.

1 - الوضع الإشكالي للغة الروائية:

بالنظر إلى راهن النقد الروائي، نلاحظ أن البحث في اللغة الروائية يهيمن عليه اتجاهان:

أولًا: اتجاه السرديات التي تركز فيها السؤال النظري حول مفاهيم الصيغة والزمن والرؤية السردية، أي استقصاء المكونات، التي تتيح تشخيص طرائق تقديم الراوي للقصة.

ثانيًا: اتجاه الشعرية عبر اللسانية الذي يمثله «ميخائيل

باختين»، حيث تركز البحث على البعد الحواري للغة الروائية، استنادًا إلى مفاهيم التعدد اللغوي والأسلبة والتهجين والتعدد الصوتي.

بالنسبة للاتجاه الأول نلاحظ أن السرديات قد انغلقت على نفسها في قضايا محض شكلانية، تتعلق بتقنيات الخطاب فقط، وهذا ما أدى بها إلى تجريد الخطاب من حمولاته الأيديولوجية ورواسبه الاجتماعية، الشيء الذي جعلها تتعرض لانتقادات عنيفة من اتجاهات السيميوطيقا الاجتماعية والسوسيونقد، إلى الحد الذي جعل أحد أقطابها - جيرار جينيت - يصفها بالسرديات الحصرية.

أمام هذا الوضع المنهجي الإشكالي، أصبحت الحاجة الإبستيمولوجية ضرورية لإعادة النظر في مسلمات السرديات، من أجلتفادي نزعتها الشكلانية المغلقة، بالانفتاح على علوم ونظريات أخرى، تتيح إحداث دينامية جديدة في البحث والاستكشاف، بإثارة أسئلة معرفية وفكرية تعيد موضعة مفهوم البنية في سياقاته الاجتماعية والرمزية والفكرية.

ولم تكن شعرية «باختين» بمنأى عن هذا الوضع الإشكالي، فإذا كانت تصوراته تمدنا بإجراءات كافية لتحليل مستوى واحد من مستويات اللغة الروائية، هو المستوى الذي نسميه «اللغة الغيرية»، ويتمثل في استقطاب خطاب الآخر discourse d'autres، فإنها لا تسعفنا في الكشف عن المستويات اللغوية الأخرى المبثوثة في داخل

النسيج الروائي، التي تتعلق بالمجاز والاستعارة والتذويت، لغة الذات والأحلام والاستيهامات التي تضع الرواية على عتبة المحكي الشعري.

إن هذا التحيز للغة الغير، هو الذي جعل نظرية «باختين» تقع في شراك هندسة معيارية، ترتقي بالرواية الحوارية إلى مستوى المعيار الذي يرهن جمالية الرواية بخاصية الحوارية، ويجرد الرواية المونولوجية من أية قيمة أدبية، لمجرد أنها تحتفي بالأسلوب المناجاتي الذاتي، الذي تترتب عنه بنظر باختين، الهيمنة المطلقة لصوت الكاتب على باقي أصوات الشخصيات!

لقد كان أولى «بباختين» أن يبحث في جمالية الأسلوب المونولوجي، ويكشف عن بلاغته، بدل الاكتفاء برفضه والتحيز للأسلوب الحواري.

إن الرواية تشكيل لغوي متعدد المستويات، لا يمكن اختزاله في مستوى اللغة الغيرية، ومن ثَمَّ تطرح أمام الدارس مهمة الصياغة النظرية والمفاهيمية لمعالجة المستويات اللغوية الأخرى، التي ظلت مغيبة من تفكير «باختين»، وإعادة النظر في نظريته الروائية، لجعلها قادرة على استيعاب المستجدات النقدية والنظرية والإنجازات النصية الحداثية.

وعيًا منا بالاختزال الذي يطبع هذين الاتجاهين في مقاربة اللغة الروائية، تحدونا الرغبة في هذا المبحث في تجاوز هذا الاختزال،

وتخطي سلبيات الدراسات الأسلوبية التقليدية التي اقتصرت على دراسة الرواية من منظور بلاغي، يقارب جمالية لغتها انطلاقًا من دراسة تجزيئية (الكناية، الاستعارة، المجاز...) أو يتعامل مع بلاغة الرواية من خلال معايير بلاغة نوع أدبي آخر، بموجبها يتم مقارنة لغة الرواية بلغة الشعر.

لقد ترتب عن هيمنة المعيار الشعري سقوط البحث الروائي في شراك أحكام القيمة والتحيز للغة الشعر، وفي هذا الاتجاه يقرن «جاكبسون» الاستعارة بجنس الشعر، والكناية بجنس النثر السردي، ويعتبر «ألبرت كوك»[1] الشعر صنعة لغوية راقية، بالمقابل لا تمثل الرواية في نظره سوى ملاحظة يومية عادية للواقع.

إن هذه المقاربات الأسلوبية المقارنة يتحكم في استراتيجيتها المعيار الشعري، الذي يتم بموجبه تثمين لغة الشعر باعتبارها لغة مجازية راقية، والتنقيص من قيمة اللغة الروائية، باعتبارها لغة نثرية عادية تقترب من لغة الحديث اليومي في التواصل الاجتماعي.

في ظل هذا السياق النظري المحكوم بالمفارقات المعيارية، تستدعي دراسة اللغة الروائية بلورة مقاربة ملائمة تتجاوز القصور النظري الذي وسم هذه الاتجاهات الثلاثة؛ بل إننا نعتقد أن البحث في قضايا اللغة الروائية من شأنه، أن يحدث طفرة نوعية في مسار

---

(1) ألبرت كوك: لغة الفن القصصي، نقلًا عن «دراسات في نقد الرواية»، طه وادي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996، ص 139.

النقد الروائي الراهن، خصوصًا وأن النصوص الروائيـة تقـدم لنـا طرائق وجماليات متنوعة في اشتغال اللغة: هناك طرائق تفجر شعرية الكتابـة، وتـتلغم مـسالكها ببياضـات وفراغـات الرمـز والمجـاز، وأخرى على نقيضها تميـل إلى الاقتـصاد اللغـوي، وتـشكيل كتابـة أقرب إلى الخبر الصحفي، تحقق ما سماه «رولان بارت» بـ«الدرجـة الصفر للكتابة»[1]، وغيرها من الجماليات التي مازالت مجهولة، على النقد أن يخوض مغامرة اكتشافها.

2- التشكيل اللغوي:

لتجاوز هذا الوضع الإشكالي، نقترح مفهوم التـشكيل اللغوي لمقاربة موضوع اللغـة الروائيـة. إن اسـتثمار هـذا المفهـوم في النقـد الروائي، من شأنه أن يتيح للدراسات الروائية مقتربًا نظريًا ومنهجيًا متكاملًا يمكننا من الكشف عن آليات اشـتغال اللغـة الروائيـة في النص الروائـي، ورصـد كيفيـة تكـون وتـشعب النـسيج اللغـوي الروائي.

إن كل تعبير لغـوي هـو في جـوهره تـشكيل باللغـة، وإعـادة نمذجة للواقع بواسطة الكلمات. وإذا استعرنا تعبير الباحثة «كـات هامبرجر»، يمثل التشكيل اللغوي مفهومًا نسقيًا يتـوخى الكـشف

(1) رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، الـشركة المغربيـة للناشرين المتحدين، ط3، 1985.

عن منطق اللغة الروائية، ذلك أن هذه الباحثة تتحدث عن منطق الأدب Logique de la litterature وما يبرر هذا الاصطلاح في نظرها ويعطيه «شرعيته ومعناه»، وجود منطق للغة. وبدقة أكثر، يقابل مفهوم «منطق اللغة» في التفكير المعاصر مفهوم منطق الفكر»، وانطلاقًا من هذه المماثلة تسعى «كات هامبرجر» إلى تأسيس منطق الأدب «بوصفه نظرية لسانية، موضوعه العلاقة بين الأدب ومجموع أنظمة اللغة»[1].

بناءً على هذه الفرضية اللسانية، نسلم بوجود منطق خلف كل تشكيل لغوي في النص الروائي، ينظم طرائق اشتغال عناصره، ويفسر أنواع العلاقات التي تربط بين مستوياته. ولعل هذه الأهمية القصوى التي تكتسبها اللغة في تشييد أدبية الرواية، هي التي قادت الباحث والروائي «ديفيد لودج» إلى اعتماد معيار الكتابة في قراءة المتن الروائي الانجليزي يقول: «غير أن ما أرغب في عمله هو تاريخ للكتابة أكثر من تاريخ للكتاب، تاريخ للأسلوب والطريقة والصيغ الأدبية لما يدعوه النقاد الفرنسيون المعاصرون الكتابة écriture»[2].

(1) Kate Hamburger: Logiqu des genres littéraires, ED Seuil, 1986, P: 21.

(2) ديفيد لودج: الحداثة وضد الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة السيد إمام، مجلة إبداع، العدد 1994/ 18، ص: 14.

إن الكتابة يتم إنتاجها عبر اللغة، وبدون بلورة وعي منهجي باللغة الروائية، يبقى تلقينًا للكتابة الروائية متعثرًا. وإذا كانت جل الدراسات الأسلوبية الروائية، تعاني من هيمنة المفاهيم التجزيئية (الاستعارة، الكناية، المجاز...) والاحتكام إلى معيار البلاغة الشعرية في الحكم على لغة الرواية، فالمنطق الإبستيمولوجي يقتضي الانتقال بالمقاربة الروائية من المنظور المعياري المحدود، إلى المستوى الخطابي النصي الذي يشمل كلية النص الروائي. فالصور والتشبيهات - كما بينا في الفصل الأول - في الرواية لا تقوم في مستوى العبارة أو المقطع، بل تتشكل في دينامية النسيج اللغوي والدلالي الكلي للرواية، بحيث لا تكتسب قيمتها من ذاتها، بل من علاقتها التفاعلية مع السرد والتخييل الروائي.

وبسبب هذه الطبيعة العلائقية لمفهوم التشكيل اللغوي، فإن عملية الكشف عن مستوياته، تقودنا إلى الاهتمام بمكونات النص الشكلاني والدلالي للنص الروائي؛ لأن هذه المستويات التشكيلية تنصهر مع هذه المكونات في وحدة كلية دالة ومبنينة.

بهذا التصور الدينامي يتخطى التشكيل اللغوي حدود البلاغة الشعرية، التي ظلت مهيمنة على الدراسات الأسلوبية، ويطمح إلى مقاربة اللغة الروائية من حيث هي دينامية تشكيلية تعبر بالسرد - باعتباره القيمة المهيمنة في هذا الجنس الأدبي - عن عوالم تخييلية معقدة ومركبة، تحتاج إلى مقاربة تفاعلية دينامية موسعة.

ولا يمكن أن يتحقق هذه الإبدال النوعي في الرؤية والمنهج (التحرر من سلطة المعيار الشعري)، إلا بمشروع تأسيس بلاغة سردية تشيد مسلماتها ومفاهيمها، من داخل النسق التاريخي والنظري للجنس الروائي، ومنجزاته النصية وتقاطعاته مع الأجناس الأخرى، بهدف تحديد صيغ وعناصر التشكيل اللغوي.

وفي حالة الرواية «تذعن العبارة أولًا لماهية الحكي أو السرد من حيث الانطلاق والتوالي والتسلسل والترابط والامتداد، ثم للمكونات النصية ثانيًا، بما فيها من توتر، وإيقاع وتكثيف ودينامية، على أساس أن تدخل في وشيج مندغم في مرحلة ثالثة، مع باقي مكونات الحكي من شخصيات ومشاهد ووقائع وفضاء وتشويق، وحوافز»[1].

وإذا كان الباحث «محمد أنقار» يستثمر مفهوم «التصوير اللغوي» للكشف عن ماهية الصورة في الرواية، فإننا نعني بالتشكيل اللغوي ما هو أبعد من ذلك المفهوم تصورًا وتطبيقًا، ذلك أن الصورة الروائية مجرد جزء من مستوى اللغة الروائية. بالمقابل يسعى مفهوم التشكيل اللغوي إلى استقصاء تشكل اللغة الروائية على مختلف المستويات النصية سواء كانت تصويرية أو حكائية أو غيرية، مجازية أو تقريرية. إنه مفهوم دينامي، ولذلك لا يمثل التصوير اللغوي إلا قسمًا فرعيًّا من نسق التشكيل اللغوي؛

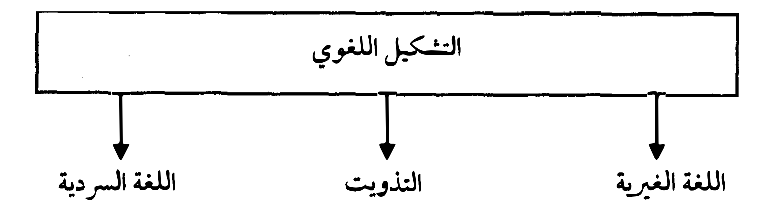
---

(1) محمد أنقار: بناء الصور في الرواية الاستعمارية، مكتبة الإدريسي، ط1/1994، ص: 61.

لأن موضوعه الصورة الروائية وليس اللغة الروائية موضوع التشكيل اللغوي.

إن التشكيل اللغوي يمثل - كما أشرت سابقًا - مفهومًا ديناميًّا، بمعنى أنه يحيل على مستويات لغوية متعددة تدخل فيما بينها في علاقات متبادلة. تبعًا لذلك فإنه يستلزم أن نكشف جميع المستويات اللغوية على اختلاف صيغها وبلاغتها وجماليتها المبثوثة في النص الروائي، متحررين من سلطة المعيار الشعري، التي تنحاز لمستوى لغوي على حساب مستوى آخر. وهذا ما يسمح لن برصد مسارات تكون النسيج اللغوي، واستقصاء امتداداته النصية والتخيلية التي تقتضيها دينامية النص الروائي.

ويمكن أن نقدم الخطوط العريضة للتشكيل اللغوي في عناصر الخطاطة التالية:



1 - اللغة الغيرية:

في هذا المستوى النصي نقارب اللغة الروائية، انطلاقًا مما توفره نظرية «باختين» من أدوات ومفاهيم؛ لأنها تبدو في هذا المستوى اللغوي أكثر إجرائية وفاعلية في الكشف عن لغة الآخر المبثوثة في النص.

يتعلق هذا المستوى اللغوي الروائي، باستثمار الكاتب للغات الآخرين، واستقطابه لخطابات تنتمي لنصوص قديمة أو معاصرة له سواء في شكل استشهادات أو اقتباسات أو تناصات، وستكون مهمة الباحث هي البحث في صيغ وأشكال هذا الاستثمار لخطاب الآخر وتحديد وظائفه الدلالية، وما يحدث من آثار في لغة الرواية ومرجعيتها ومتخيلها.

في هذا المستوى اللغوي تفيد مفاهيم التعدد اللغوي والتعدد الصوتي والأسلبة والتهجين، في الكشف عن غيرية اللغة الروائية، وما تلحقه هذه الغيرية بالرواية من سمات المغايرة والتنسب والتوتر في البنيات والدلالات.

ورغم الكفاية التفسيرية لهذه المفاهيم، ننبه إلى أن استثمار شعرية «باختين» في هذا المستوى اللغوي، ينبغي أن يظل واعيًا بحدود هذه النظرية، كشرط معرفي ضروري يتيح لنا تطويع مفاهيم «باختين» مع المتن العربي، وتجنب ما تتضمنه من معيارية.

من مظاهر هذا الوعي أننا لم نتفق مع «باختين» في فصله بين الرواية الحوارية والرواية المونولوجية؛ لأن هذين الشكلين الروائيين لا يمثلان في نظرنا نوعين روائيين متعارضين، بل يشكلان خطابين للتعبير، وبالتالي، فإن كل خطاب منهما يتميز ببلاغته وجماليته بغض النظر عن مقارنته بالخطاب الآخر.

إن مصير هذه المقارنة هو طمس الخصوصية الأدبية والفنية لكل خطاب على حساب الآخر. وإذا ما نظرنا إلى المسألة من منظور دينامية النص، فإن الخطاب الحواري والخطاب المونولوجي يتداخلان في كل نص، ولا مجال للفصل بينهما؛ لأن الرواية تظل في بناء استراتيجيتها محكومة بمبدأ التفاعل.

وكما لاحظ «ديفيد لودج» في نقده لـ«باختين»: لابد من التسليم بأن شبح الثنائية الضدية يحوم حول عمله[1]. ولقد ترتب على هذه الثنائية المطلقة وقوع «باختين» في أسر معيارية تراتبية، بموجبها تحيز للرواية الحوارية وممثلها «دوستويفسكي»، وجرد الرواية المونولوجية وممثلها «تولستوي» من أي قيمة أدبية.

لتفادي الوقوع في شراك هذه الثنائية الاستقطابية وما تجره من أحكام قيمة مسبقة، نقترح مفهوم التأويل، لأنه يتيح تجاوز عائق الفصل الذي منع «باختين» من رؤية جمالية وتعددية الرواية المونولوجية، ويفيد هذا المفهوم أن كل نص يمارس آلية الحجب والتعتيم، وكل النصوص تشترك في هذه الاستراتيجية، وتتفاوت فقط في درجة قوتها. وتبعًا لهذه الاستراتيجية، فإن النص يخفي مقاصده ولا يصرح بكل نياته، ويشظي مسالك القارئ بفراغات وبياضات، حيث تتحدد استراتيجية القارئ في تأويل مناطق التعتيم

---

(1) ديفيد لودج: بعد باختين: ترجمة جبار سلطان، مجلة كتابات معاصرة، العدد 1997/ 29، ص: 57.

والتـشظي، وممارسـة عمليـة الـربط والتركيـب بـين الأنـساق والعلامات لبناء المعنى.

استنادًا إلى مفهوم التأويل، فإن استراتيجية الرواية المونولوجية المتمثلة في مركزية التـذويت، والحفـر في المنـاطق الـسرية والمعتمـة للـذات، والتركيـز عـلى صـيغة البـوح، بنـاء عـلى مركزيـة الـذات المتكلمة، وتعتيم مواقع الكلام، تؤثث مجالًا خصبًا للتأويل وتعـدد القراءات والدلالات، ولا تقتصر على تقديم رؤية واحدة، هي رؤية الكاتب كما اعتقد «باختين».

في إطار هذه الرؤية النقدية التجديدية لنظرية «باختين»، عملنا على التخفيف من المحمول الأيديولوجي للبوليفونية، التي تتمثل في صراع الأيـديولوجيات واخـتلاف المواقـع الاجتماعيـة وتعـارض المصالح الطبقية، وإعطائها تشخيصًا سرديًّا، يـسمح لنا بالبحث عن كيفية تجسد البوليفونية في سردية الروايـة، أي مـن خـلال عنـاصر السرد والتخيـل الروائـي التـي تتمثـل في الـسارد وطريقـة تقـديم الحكاية، والزمان والفـضاء. وبهـذا الإبـدال في الرؤيـة ننتقـل مـن أيديولوجية البوليفونية الروائية إلى سردية البوليفونيـة الروائيـة[1]. وقـد أنجزنـا هـذا التحـول التـصوري بالبحـث في جـدل الـرؤى السردية، واستقصاء تمظهراتها على مستوى الصيغ الخطابية.

---

(1) محمد بوعزة، جدلية الـرؤى والـوعي في أناجيـل الخـراب، مجلـة الآداب. العدد 1-2/ 1996.

2- اللغة السردية:

في إطار طموحنا لتوسيع مجال البحث في اللغة الروائية، نقترح مقاربتها في هذا المستوى النصي، في إطار تصور منفتح للسرديات، ما هي تمظهراتها السردية؟ كيف تنتج اللغة الروائية خطاباتها السردية، فيما هي (اللغة) مادة يعتمدها السرد في بناء بنياته ودلالاته؟

يتجلى هذا التصور الموسع، في استعارتنا لمفهوم الصيغة من حقل السرديات. وبديهي أن توظيفنا لهذا المفهوم، بحكم هذه الاستعارة،، وبحكم طبيعة موضوع هذا البحث (اللغة الروائية) سيجعله يفقد بعض دلالته الأصلية، ويكتسب دلالات جديدة في سياقه الاستعمالي الجديد، ذلك أن أي انتقال للمفهوم من مجاله الأصلي إلى مجال آخر مجازي، يقتضي من الوجهة الإبستيمولوجية عمليات من التحوير والحذف والتعديل.

إن انفتاحنا على مفهوم الصيغة، كإجراء منهجي لدراسة اللغة السردية، يتوخى أولًا رصد كيفية اشتغال الصيغة داخل الخطاب الروائي، الشيء الذي يتيح لنا تحديد كيفية تقديم السارد لأحداث القصة، ثانيًا رصد كيفية اشتغال اللغة في كل خطاب من خطابات السرد. ماذا يقدم هذا الإجراء في علاقته بمفهوم اللغة الروائية؟

سيتيح لنا استثمار مفهوم الصيغة، بوصفه إجراء سرديًّا وبلاغيًّا تمييز الخطابات التي تشكل متن النص الروائي. وفي خطوة ثانية سنبحث في بلاغة كل خطاب على حدة، أي في خصوصيته على

مستوى تشكل لغته وأسلوبه. وبتحديد هذه الخصوصية اللغوية، فإننا نستكشف جمالية وأدبية خطابات النص الروائي[1]. كيف يتميز خطاب عن آخر من حيث لغته وأسلوبه؟ ما البلاغة التي يراهن عليها في بناء جماليته ودلالته؟

في هذه السيرورة من تحديد الخطابات إلى تحديد بلاغتها، ننتقل من الصيغة إلى اللغة، ومن الخطابات إلى الأساليب، ومن السرديات إلى البلاغة، وتصادفنا في هذا المستوى اللغوي إشكاليتان هما: شعرية الرواية ومجازية الرواية.

2-1 شعرية الرواية:

تطرح هذه القضية إشكال تداخل الأجناس الأدبية، خاصة بين الرواية والشعر، كيف تؤسس الرواية شعريتها؟

يذهب بعض الباحثين إلى شعرية الرواية تتأسس من خلال فعل استعارتها لأدوات ووسائل الشعر التعبيرية؛ ونجد هذا التفسير لدى «ديفيد لودج»: «وبتبني الروائي لنوع من الواقعية تنأى بنفسها عن الواقع التجريبي.. فقد وجد نفسه أكثر اعتمادًا على الأهداف والوسائل الأدبية التي تنتمي لمجال الشعر، وبخاصة الشعر الرمزي منه على النثر»[2]. ويتواتر هذا التفسير المستند إلى

---

(1) انظر دراستنا، اللغة السردية في رواية أعشاب البحر، مرجع مذكور.

(2) ديفيد لودج: الحداثة وضد الحداثة وما بعد الحداثة، مرجع مذكور، ص: 16.

مفهوم الاستعارة والنقل عند «إيف تاديه»؛ لأنه يعتبر المحكي الشعري Le recit poetique مجرد حكي نثري يستعير أدوات وأساليب القصيدة بواسطة أشكال سردية[1].

إن الرواية لا تؤسس شعريتها فقط ضمن عملية اقتراضها أو نقلها للأدوات والوسائل الخاصة بالجنس الشعري، بل تشيد شعريتها من حيث هي تشكيل لغوي يعبر بصيغة السرد عن عوالم تخييلية معقدة. ولا يتوقف الإشكال عند حدود استعارة الرواية لتقنيات الشعر، بل يتجاوز هذا التصور الاستعاري إلى البحث في كيفية اشتغال الخطاب الشعري في النص الروائي. كيف تشتغل هذه التقنيات حين ترحل من جنس الشعر إلى جنس الرواية؟ هل نقارب شعرية الرواية مثلما نقارب شعرية الشعر؟

وحتى لو افترضنا أن الرواية تستعير بعض خصائصها من تقنيات الشعر، فإنها لا تفعل ذلك بنسق المطابقة، الذي يفضي إلى مماثلتها مع بلاغة الشعر، بل تتحرك بدينامية شعرية داخلية ملائمة لهويتها السردية.

لقد نتجت عن هذه التصورات التي تفسر شعرية الرواية ضمن حدود علاقات الاستعارة دائرة مسيجة من أحكام القيمة، تنتقص وتحط من قيمة الرواية. من ذلك ما ذهب إليه اللساني

---

(1) Jean Yves Tadie: le Tadie: le Récit poétique; P: 14780.

«جاكبسون» حين اعتبر الشعر هو المجال الحيوي لاشتغال الاستعارة، والنثر السردي هو مجال اشتغال الكناية استنادًا إلى رؤية تراتبية تنحاز للاستعارة والشعر. وبسبب هذا التصور المعياري يعتبر «جاكبسون» لغة النثر السردي مجرد لغة وسيطة: «يحتل النثر الأدبي موضعًا وسيطًا بين الشعر باعتباره شعرًا ولغة التواصل المعتاد والعملي»[1].

هذه الرؤية التراتبية التي تنتهي بتفضيل لغة الشعر على لغة الرواية، هي التي تحكمت في صياغة نتائج مقارنة «ألبرت كوك» بين جنس الرواية وجنس الشعر: «فنحن نريد من الرواية بادئ ذي بدء أن توضح واقعًا كان خفيًا علينا، وهو ليس كواقع قصيدة يتشكل من إيقاعات وتماثلات؛ وليس نمطًا من أنماط الدراما، أو واقع عواطف مجردة، ولكنه نسيج خفي نراه خيطًا مما نشاهده في حياتنا اليومية.. فالشعر بالدرجة الأولى صنعة لغوية، ولكن الرواية الجيدة يمكن أن تكون بلغة ضعيفة، ويمكن أن تكون رواية فقيرة بلغة جيدة»[2].

لقد ترتب عن هذه الرؤية المقارنة التي تتعالى على بلاغة النوع الروائي، الوقوع في مغالطة «اللغة الشعرية»، التي تقرن الشعرية بجنس الشعر، وتستبعدها من جنس الرواية والنثر كله، أو على

---

(1) رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص: 108.

(2) ألبرت كوك: لغة الفن القصصي، ص: 240.

الأقل اعتبار شعرية الرواية مجرد عملية اقتراض لأدوات الشعر، وهو ما يكرس تبعية النوع الروائي للنوع الشعري، استنادًا إلى ثنائية الأصل والفرع.

2-2 مجازية الرواية:

إن الإكراهات والمغالطات التي تحكمت في صياغة شعرية الرواية، انطلاقًا من سلطة الشعر و«قياس الجمالية الروائية على مقياس الشعر، واعتماد الانزياح اللغوي القادم من الشعر معيارًا للغة الروائية، وبروز بلاغة المحسنات الحداثية على حساب بلاغة التخيل»، هي التي تحكمت في إرساء مسلمات المقاربة المجازية للرواية.

لقد رأينا كيف ربط «جاكسون» الاستعارة بجنس الشعر، والكناية بجنس النثر السردي، استنادًا إلى رؤية معيارية تنحاز لبلاغة الشعر، وتعتبر الاستعارة أسلوبًا فنيًا أكثر تعقيدًا وجمالية من أسلوب الكناية. ورأينا كيف أن «ألبرت كوك» يعتبر الشعر صنعة لغوية أرقى من صنعة الرواية؛ لأنه يركز على المظاهر الصوتية واللفظية للغة، بخلاف الرواية التي تتميز – في نظره – بموهبة ملاحظة السلوك الاجتماعي، وهذا ما يجعل لغتها تفقد جماليتها وتنزل إلى عتبات التواصل اليومي الذي تتحكم فيه الوظيفة العملية وليس الوظيفة الشعرية.

إن هذه التصورات التي تشكك في قدرة الرواية على المجاز، وتملبها كل قيمة في الاستعارة والتخيل، تنتمي إلى ذلك التصور المثالي الذي يرى «أن الاستعارة أداة خاصة بالتخييل الشعري وحلية بلاغية، تقتصر على الاستعمالات الراقية extra ordinaire وليس العادية ordinaire للغة، بل إن هذا التصور ينظر إلى الاستعارة بوصفها خاصية لغوية تميز اللغات وليس الفكر والسلوك[1].

على نقيض هذا التصور الجزئي الذي يرهن الاستعارة باللغة الشعرية والأساليب اللغوية الراقية، يذهب الباحثان «لايكوف» و«جونسون» إلى الحديث عن مشاعة الاستعارة وتجليها في كل الخطابات والممارسات، ففي منظورهما «تتشخص الاستعارة باستمرار في حياتنا اليومية، ليس في اللغة فقط، ولكن في الفكر والسلوك. إن نظامنا الإدراكي الذي يسمح لنا بالتفكير والتصرف، هو في جوهره من طبيعة استعارية»[2].

مع هذا التصور المعرفي الذي يربط الاستعارة بآليات اشتغال الذهن، لا مجال للحديث عن اقتصار الاستعارة على جنس دون آخر، أو خطاب دون آخر أو مستوى دون آخر؛ لأنها خاصية محايثة للذهن الذي يتحكم في كل الممارسات والخطابات.

(1) J. Lakoff et M. Johson: les Metafophores dans la Vie Quotidienne, ED Minuit, 1985, P: 13.

(2) المرجع السابق، ص: 13.

وفي حالة النص الروائي، لا يجوز للبحث في المجاز أن يبقى محصورًا في التقنيات اللغوية من منظور تراتبي يرى في الاستعارات والكنايات والتشبيهات مجرد تطريزات بديعية وتحسينات لغوية، ويكتفي بالتصنيف والجرد، بل ينبغي أن يتوجه نحو استكشاف صيرورة التفاعل الدلالية بين البنيات السردية «وما يمكن أن نطلق عليه «إنتاج المعنى» داخل السياق الإجمالي. وهذا يعني أن المجاز ليس شيئًا معزولاً مكتفيًا بذاته، بل هو جزء من بنى وأطر تحدد معناه ومدى تأثيره»[1].

تبعًا لهذا التصور المفهومي والتأويلي، لا يجوز حصر تفسير اشتغال المجاز في الرواية في مجالات وصف جزئية، بل ينبغي توسيعه ليشمل وظيفة الصور المجازية في السياق السردي، واستقصاء أنواع العلاقات الانشطارية التي تربطها بدينامية النص الروائي.

3 - التذويت:

يكتسب هذا المستوى اللغوي – التذويت Subjectivisation – أي الصوغ الذاتي للغة، أهمية حاسمة في التشكيل اللغوي، بحكم الوضع الاعتباري الذي تشغله الذات Sujet في بنية المحكي، ذلك

---

(1) ريتشارد فان ليوفن: المدينة النمطية المكان مجازًا في ألف ليلة وليلة، مجلة الآداب، بيروت، العدد 1997/ 10-9 ص 85.

أن سردية المحكي ترجع بالدرجة الأولى إلى دينامية الذات، ومثلما يؤكد «كريزنسكي»: «إن سردية النص ترجع إلى بنية المحكي، وإلى قصته ذاته، بالمعنى الذي يعطيه الشكلانيون الروس لهذه الاصطلاحات، وإلى التراكيب والبرامج السردية والتجسيد العاملي. إنها ترجع أيضًا إلى تركيب ودينامية الذات، سواء نظر إليها بوصفها شخصية أو ساردًا أو كاتبًا»[1].

لا وجود لسرد دون ذات فاعلة ودينامية، تنسج خيوط المحكي وتحبكها على كافة المستويات، بحيث يصبح «السرد هو خطاب الذات»[2].

رغم هذه الفرضية النظرية، فإن البحث في مظاهر وأشكال التذويت، تحيط به صعوبات منهجية متعددة. ويرجع السبب في ذلك إلى أن مقولة الذات هي في الأصل مقولة فلسفية واجتماعية وسيكولوجية ولسانية، أكثر منها مقولة أدبية، تمت استعارتها من هذه العلوم الإنسانية إلى حقل النظرية الأدبية. لذلك ينبغي على الباحث أن يحذر من إسقاط هذه المرجعيات الفلسفية والمعرفية على نظرية الأدب، وما ينتج عن هذا الإسقاط من طمس لأدبية النص. إن ما يهمنا هو التذويت باعتباره يجسد فعل الذات في اللغة والسرد. أي ما يسميه «كريزنسكي» بأدبية الذات.

---

(1) Wladimir Krysinsky: Théorie Litteraire, ED P.U.F .P: 246.

(2) المرجع السابق، ص: 246.

وتتجلى هذه الأدبية من خلال ما تحدثه حركية الذات في خطاب المحكي من آثار لسانية وتمظهرات خطابية ومؤشرات بلاغية لأن «تعددية الخطاب ترجع بالدرجة الأولى إلى البنيات الصيغية modales والانفعالية passionnelles للذات. وهذه البنيات ذات أصول تلفظية»(1).

يتمظهر، إذن، فعل الذات (التذويت) في المحكي في أشكال خطابية وصيغ نصية متعددة، ومن ثَمَّ ينبغي أن ينصب الاهتمام على كشف هذه البنيات والصيغ، وتبيان ما تلحقه بلغة المحكي من سمات الانزياح السردي والتوتر والتنسيب في العلاقات؛ لأن «مسار الذات في الخطاب يقتضي الأخذ بعين الاعتبار تعددية ودينامية النص الأدبي، والنظر إلى الذات باعتبارها حدًا متعددًا، وبأن استثماراتها تتحقق في السياق التواصلي»(2).

إلى جانب هذا الإشكال المنهجي الناتج عن تداخل مقولة الذات مع مرجعيات متعددة في العلوم الإنسانية، نصادف إشكالًا منهجيًّا آخر يتعلق بتراتبية الأنواع وتصنيفاتها النمطية، ذلك أن الشعرية الكلاسيكية تصنف الأجناس الأدبية إلى أجناس ذاتية (الشعر الغنائي وأنواعه) وأجناس موضوعية (الملحمة والدراما). هذا التصنيف النمطي لم يعد مقبولًا في الشعرية المعاصرة، أولًا

(1) المرجع السابق، ص: 247.

(2) المرجع السابق، ص: 247.

لتلاشي فكرة نقاء الجنس الأدبي وصفائه لصالح فكرة التناص والتهجين، ثانيًا لأن خطابات الذات توجد في كل نوع أدبي، بل يمكن التسليم بأنه لا يوجد خطاب أو نص يخلو ويتجرد من نبرات وآثار الذات.

قائمة المراجع

1 . المصادر والمراجع بالعربية والمترجمة:

- ألبيريس، تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة: جورج سالم، عويدات، الطبعة الثانية، 1982.
- آن جفرسون، ديفيد روب، النظرية الأدبية الحديثة، ترجمة: سمير مسعود، وزارة الثقافة، دمشق، 1992.
- بشير القمري، شعرية النص الروائي، شركة البيادر، الطبعة الأولى، 1991.
- بيير بورديو، الرمز والسلطة، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الطبعة الثانية 1990.
- تشيتشرين، الأفكار والأسلوب، ترجمة: د. حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية، بغداد.
- جان لوي كابانس، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ترجمة: فهد عكام، دار الفكر، دمشق، الطبعة الأولى، 1992.
- جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، ترجمة: صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة، الطبعة الأولى، 1977.

- جورج لوكاش، نظرية الرواية، ترجمة: الحسين سحبان، منشورات التل، الطبعة الأولى، 1988.
- حميد لحمداني:
- أسلوبية الرواية، منشورات دراسات سال، الطبعة الأولى، 1990.
- النقد الروائي والأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1990.
- رينيه ويليك وأوستين وارين، نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية، 1982.
- رولان بارت، درس السيميولوجيا، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الطبعة الثالثة، 1993.
- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الطبعة الأولى، 1988.
- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، الطبعة الثانية، 1982.
- سعيد يقطين:

- انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1987.
- الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1992.
- الكلام والخبر، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1997.
- قال الراوي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1997.
- فيليب هامون، سيميولوجيا الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بن كراد، دار الكلام، الطبعة الأولى، 1990.
- محمد مفتاح:
- تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، 1986.
- مجهول البيان، دار توبقال، الطبعة الأولى، 1990.
- ميخائيل باختين:
- الملحمة والرواية، ترجمة: جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، الطبعة الأولى، 1982.
- الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال، الطبعة الأولى، 1986.
- الكلمة في الرواية، ترجمة: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1988.
- شعرية دوستويفسكي، ترجمة: د. جميل نصي التكريتي، دار توبقال، الطبعة الأولى، 1986.
- ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة: د. حميد لحمداني، منشورات دراسات سال، الطبعة الأولى، 1993.
- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، عويدات، الطبعة الثالثة، 1986.
- ولترستيس، فلسفة الروح، ترجمة: د. إمام عبد الفتاح إمام، دار التنوير، الطبعة الثانية، 1992.
- يمنى العيد، الراوي: الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الأولى، 1986.

- تأليف جماعي، نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، سمير، الطبعة الأولى، 1982.
- تأليف جماعي، الأدب والواقع، ترجمة: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي، مطبعة تينمل، الطبعة الأولى، 1992.
- تأليف جماعي، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة: أحمد المديني، عيون المقالات، الطبعة الثانية، 1989.

2- المجلات والجرائد:

- آفاق مجلة اتحاد كتاب المغرب، العدد الثاني، 1990.
- الآداب، بيروت، العدد: 2-1-1996.
- الآداب، بيروت، العدد: 9-10-1997.
- الآداب، بيروت، عدد خاص: الرواية العربية أبحاث وشهادات، 1997.
- إبداع، القاهرة، العدد: 18، 1994.
- الفكر العربي، مجلة الإنماء العربي للعلوم الإنسانية، العدد: 38، شتاء 1996.
- العرب والفكر العالمي، العدد: 15-16-1992.
- الكرمل، العدد: 9، 1982.
- كتابات معاصرة، بيروت، العدد: 29، 1997.
- فصول، فصول، القاهرة، المجلد الخامس، العدد: 2، 1985.
- فصول، القاهرة، المجلد الحادي عشر، العدد: 4، 1993.
- فصول، القاهرة، المجلد الثاني عشر، العدد: 2، 1993.
- جريدة القدس العربي، لندن، العدد: 1620، 1994

3 - الكتب باللغة الأجنبية:

- Jean, Yves Tadie, le recit poetíque, P.U.F, 1994.
- Julia Kristeva, presentation de la poetique de dostoivsky; Seuil, 1971.
- Julia Kristeva, comment parler al la literature, in tel quell, n!: 47, 1971.
- J. Lakoff, M. Johnson, les metaphors dans la vie quotidienne, les ditions de Minuit, 1985.
- Kate Hamburger Logique des genres litteraires, editions du Seuil, 1986.
- L. Jenny, la strategie de la forme, in poetique, n!: 27, 1976.
- Milkhail Bakhtine, esthetique de la creation verbale, éditions Gallimard, 1984.
- T. Todorov, les categories du recit litteraire, in communication, n!: 8, 1966.
- Wladimir Krysinski et autres, theorie litteraire, édition P.U.F, 1988

المحتويات

الموضـــــوع	الصفحة

الموضـــــوع	الصفحة

الموضـــــوع	الصفحة

حوارية الخطاب الروائي

التعدد اللغوي والبوليفونية



مكتبة الأدب المغربي

"هنا نستطيع القول إن أهم المفاهيم التي تجهّز بها باختين هي المفاهيم التي حملها البحث الذي بين أيدينا، مثل تعدُد اللغات والأصوات والهجانة والحوارية والكرنوطوب والتناص... إلخ.

وهي مفاهيم لم يرد باختين أن يصل بها درجة التنظير المطلق، ولا أيضًا أن يقع في عذر النسبية؛ وإنما وصل بها إلى الحد الذي تصبح فيه معقولة ومحققة للمقبوليّة، أي بِفعل فهم مبرر بقوة البناء النصي نفسه."